«الانتفاضة»...

ضمير

الأمّة!

في مقابلة مع جريدة «السفير» (تاريخ ٢٨/٢/١٩٩٤) دعا المفكّر العربيّ الكبير إدوار سعيد الشعب الفلسطيني في الأراضي المحتلّة وفي الشتات للالتفاف حول قضيّته العادلة، في هذه المرحلة العصيبة بعد مذبحة الخليل، وطالب بـ «تجديد الانتفاضة»، و«إحياء المؤسّسات الوطنيّة الفلسطينيّة»، كما طالب بـ «قيادة فلسطينيّة جديدة ومسؤولة»، لأنّ القيادة الحاليّة تنازلت عن الكثير من الحقوق الجوهريّة للفلسطينيّين، و«إذا استمررنا على النهج الحالي الذي وضعته لنا واشنطن وتل أبيب ومنظمة التحرير الفلسطينيّة، فإنّنا سنواصل التفاوض حول المزيد من التصفيات بحقّ شعبنا وترسيخ الاحتلال وإلغاء الحرّيّة من مستقبلنا».

ونحن في «الآداب» نتبنّى بلا تحفُّظ موقف إدوار سعيد، الذي نؤمن اليوم عميق الإيمان بأنّه أصبح «ضمير المثقّف العربيّ»، هذا المثقّف الذي يناضل من أجل أن يظلّ «مبدئيّاً» وألاّ تلوّثه روح «التسويات».

ولقد سُئل إدوار سعيد، في هذه المقابلة (التي أجراها معه هشام ملحم في واشنطن) عن دور المثقّف الفلسطيني أو العربي في هذا الوقت، فكان جوابه:

«أدعو المثقّفين الفلسطينيّين للتوقُّف عن الاختباء وراء كلمات مثل «الشرعيّة» للتهرُّب من مناقشة ما يجري في أوساط الفلسطينيّين، وأن يتحدَّثوا عن الحقيقة كما هي. على المثقّفين أن يقولوا الحقيقة بصدد الظروف المروّعة التي يعيشها شعبنا، والأخطاء الرهيبة التي ارتكبتها وترتكبها قيادة منظمة التحرير مع مرور كلّ شهر وكلّ سنة(. . .) إنّ الدعم الضمنيّ الذي يعطيه هؤلاء المثقّفون للوضع الراهن، يعني المشاركة في المحافظة عليه(. . .) إنّ للمثقّفين دوراً مهمّاً جدّاً في محاولة التغلُّب على مشاعر اليأس التي سيطرت على شعبنا، والتي تعود، إلى حدٍّ كبير، إلى الممارسات المفلسة لقيادة منظمة التحرير الفلسطينيّة».

وحين نقتبس هذه الأقوال من إدوار سعيد، فنحن واعون تمام الوعي أنّ مجزرة الحرم الإبراهيمي في الخليل إنّما هي مندرجة كلّيّاً في صميم السياسة الصهيونيّة، وفي «تاريخ» الحركة الصهيونيّة. فليست هي أوّل مجزرة ولن تكون آخر مجزرة، مادامت القيادة الفلسطينيّة، وربّما القيادات العربيّة كلّها، تواجه الوضع بمثل الموقف الذي تواجهه به حتّى الآن.

تحيّة إلى إدوار سعيد ضميراً للمثقّف العربيّ الملتزم!

وتحيّة إلى «الانتفاضة» ضميراً للأمّة العربيّة المناضلة!

«الآداب»

نداء إلى المثقفين العرب

كلمة في وجه الخراب..

رشاد أبو شاور

- ١ -

ذات يوم من أيّام عام ١٩٧٩، وكنت عائداً من المشاركة في المؤتمر الأوّل للحزب الاشتراكي اليمني في عدن، التقيت في بغداد، في فندق بغداد، بالأستاذ أحمد الشّقيري ـ رحمه الله ـ مؤسّس منظّمة التّحرير الفلسطينيّة. كان الأستاذ الشّقيري عائداً كما أخبرني من حصّة سباحة. قال وهو يدقّ على صدره: مازلت قوياً والحمد لله. إنّني أقول قولة سيّدنا خالد عندما عزله الخليفة عُمر.

تجمّع عدد من الشّباب حول الأستاذ الشّقيري، وهم من المنتمين إلى فصائل الثّورة الفلسطينيّة، وكانوا قد حضروا للمشاركة في لقاءات وحوارات لمواجهة صفقة كامب ديفيد. تأمّل الأستاذ الشّقيري وجوه الشّباب وقال: أنتم الشّباب باركم الله مازلتم في أوّل العُمر، لا تيأسوا، لا تفرطوا، لا تتراجعوا عن الإيمان بعروبة فلسطين، تذكّروا كم أقام الصّليبيون في بلادنا، وما فعله المغول، وجهاد أجدادنا وعزيمتهم وإيمانهم الّذي كنّس الغزاة وطهّر البلاد.

وأضاف وكأنّما يتلو علينا وصيته الأخيرة: اعلموا أنّ منظّمة التّحرير الفلسطينيّة الّتي بناها شعبكم هي أمانة في أعناقكم. منظّمة التّحرير الفلسطينيّة مريضة، إنّها حالياً تشبه عربة بلا كوابح ولا مقود، تهوي باتجاه القاع. أنقذوها قبل فوات الأوان!

هذا الكلام يعود إلى عام ١٩٧٩، بعدها مرض الأستاذ الشّقيري ورحل عن هذه الدّنيا عام ١٩٨٠.

قبل بضعة أشهر وقفت أمام ضريحه البسيط بجوار مسجد أمين الأمّة أبي عبيدة عامر بن الجراح في أغوار الأردن الشّمالية، واستعدت في ذاكرتي كلماته.

لم يكن استسلام أوسلو قد باغت الشّعب الفلسطيني وجماهير الأمّة العربيّة، ولا كان مشهد الدّفن المأتميّ يوم ١٣/٩/٩٣ قد بُثّ للعالم من رحاب البيت الأبيض وبتراتيل توراتيّة تلاها الجنرال الصّهيوني رابين.

تذكّرت أنّ فصاحته وبلاغته لم تكن مجرّد شطارة خطيب أو مهارة محام فصيح تقيّ وورع مؤمن بالحقّ والأمّة، لا، البلاغة الّتي أيقظت الرّوح الفلسطيني كانت بلاغة الحقّ، بلاغة خطاب الجهاد والتّحرير والعروبة والتّاريخ والجغرافيا.

ولقد تحيّرت: أأحزن أم أبكي وأنا أسمع تحسّرات بعض الفلسطينيين وتفجّعاتهم، لأنّ رابين بدا أكثر بلاغة، وأنّه لو توفّر للخطاب الفلسطيني أحد البارعين المشهود لهم بمهارة كتابة الخطابات لكنّا حقّقنا إنجازاً أمام الكاميرات والمشاهدين فضلاً عن الحضور

(*) هذه الكلمة ليست دراسة، إنّها مُجرّد كلمة من كاتب فلسطيني، يُعلن فيها موقفه ورأيه. وهي دعوة، في الوقت نفسه، وهي نداء للتواصل والالتقاء لمجابهة نتائج بنود أوسلو واشنطن.

الكرام في باحة البيت الأبيض بواشنطن!

ونسوا أنّ سلام الشّجعان(؟!) سلام الضّحيّة مع الجلّاد، سلام الفلسطيني معزولاً عن شعبه وحقّه وأمّته لابُدّ أن يكون هكذا مأساوياً، مبكياً، مُهيناً.

- ٢ -

في تلك الأيّام من عام ١٩٧٩، وأنا في طريق عودتي من جمهوريّة اليمن الدّيمقراطيّة إلى بيروت مرّت رحلتي ببغداد، وهناك دعيت لحضور لقاء فصائل الثّورة الفلسطينيّة لوضع استراتيجيّة للتصدّي لكامب ديفيد. تحدّث في اللّقاء المرحوم زهير محسن، ونايف حواتمه، وطلال ناجي، وعدد من الأخوة والرّفاق. ولقد دفعت للحديث على غير رغبة مني، ذلك أنّ الرأي الّذي كنت مقتنعاً به ومازلت يختلف كثيراً مع آراء فصائل وقيادات فلسطينيّة، ولهذا لم أشأ أن أطرح ما يُنفِّر أو يستفزّ أو يعكّر صفو اللّقاء. وأمام الإلحاح تحدّثت، وكانت خلاصة رأيي ما يلي: واضح أنّنا نلتقي بسبب اتّفاقية كامب ديفيد، والّذين يلتقون هنا بعضهم مع التّسوية السّياسيّة، نظّرَ لها متكئاً على الفكر اليساري - الماركسيّة على طريقته - أو الفكر الإقليمي. وأنا أرى أنّه لابدّ لنا، حتّى نترافق في المستقبل، من نقد مسيرة الماضي، خاصّة وأنتم يا سادة تنتمون إلى الماضي وتريدون الاستمرار. إنّ مواجهة كامب ديفيد تحتّم بالضّرورة نقد السّاداتيّة، والّتي ليست هي السّادات كفرد!

إنّ مواجهة كامب ديفيد تحتِّم بالضرورة نقد السّاداتيّة، والتي ليست هي السادات كفرد!

أذكر أنّ الاجتماع كان بحضور نائب الرّئيس العراقي آنذاك السّيّد صدام حسين، وعدد من القيادات والكادرات الحزبيّة في العراق.

هذه الأيّام ونحن نتابع حركة الأشخاص الّذين يفاوضون علناً وسرّاً باسم فلسطين، برعاية نُظم عربيّة إقليميّة، تقول بأصوات شجيّة وعيون دامعة إنّها مع ما يريده الفلسطينيون وقيادتهم، لابُدّ من أن نتساءل: هل هذا الّذي يحدث وقع صدفة؟! أهو نتيجة عوامل ذاتيّة للثورة الفلسطينيّة وأفكارها السّياسيّة واستراتيجيتها وأساليبها وممارساتها التّنظيميّة فحسب أم أنّه أيضاً ناجم عن عامل موضوعي عربي، عن إقليميّة حاكمة متحكّمة في الأقطار العربيّة غذّت الإقليميّة الفلسطينيّة ودفعتها إلى حتفها بالمذابح المتلاحقة والإغراءات وأيضاً بالتّنفع على حسابها؟

هذا الخراب لم يهبط على حياتنا الفلسطينيّة والعربيّة بالمصادفة، ولذا فلابُدّ من دراسة أسبابه، والتّفكير نقدياً في كلّ ما تقدّم لنصل إلى استخلاصات جدّيّة تمكّننا من لفظ كلّ هذا الخراب فلسطينيّاً وعربيّاً.

- ٣ -

من السّهل أن نهجو هذا الّذي يحدث، أن نُحمّل شخصاً بعينه وزر هذه الجريمة النّكراء، أو أن نقول مع الأستاذ خالد الحسن: الّذين وراء هذا الاتفاق والتّوقيع عليه ليسوا أكثر من تسعة أشخاص. هم في حقيقة الأمر بضعة أشخاص، ولكن السّؤال: كيف حدث أنّ تسعة أشخاص أو تسعين أو ثلاثمئة شخص يتمكنون من الاستحواذ على قرار ثورة وشعب ومقدّرات سياسيّة وماليّة وتنظيميّة، هكذا، في غفلة من الشّعب كلّه، ومن وراء، أو فوق رأس تنظيمات واتحادات ونقابات، ومؤسّسات يقال إنّها شرعيّة و. . . و. . . الخ؟!

هذا الخراب لم يهبط على حياتنا الفلسطينيّة والعربيّة بالمصادفة، ولذا فلابُدّ من دراسة أسبابه. . . لنصل إلى استخلاصات جدّيّة تمكّننا من لفظ هذا الخراب فلسطينيّاً وعربيّاً.

ثمّ: هل أنّ منظّمة التّحرير الفلسطينيّة هي حقاً الّتي ذهبت للقاءات السرّيّة في أوسلو ووقّعت في واشنطن؟!

وهل منظّمة التّحرير الفلسطينيّة هي الّتي اعترفت بدولة العدو الصّهيوني؟!

بعد توقيع الاتفاق في واشنطن اكتشف الرّجل الطّيب الدّكتور حيدر عبد الشّافي أنّ مؤسّسات المنظّمة تعاني من فقر دم ديمقراطي، وأنّ الأوضاع لا تسرّ الصّديق! حزب الشّعب - الشّيوعي الفلسطيني سابقاً - أخذ يشدّد على ضرورة إشاعة الدّيمقراطيّة في مناطق الحكم الذّاتي قبل عودة الحكّام (كانوا يتوقّعون عودة القيادات الّتي وقعت ومعها الشّرطة الفلسطينيّة الذّاتيّة إلى غزّة وأريحا، ولكن ضاع الموعد المقدّس، ومازال الحوار متواصلاً بعد مرور أربعة أشهر على المشهد الهوليودي - مشهد التّوقيع السّلامي - حول مساحة وحدود منطقة أريحا!).

البروفسور إدوار سعيد وعدد من المفكرين والأساتذة الفلسطينيين في أمريكا يكتبون بشكل متواصل في الصّحافة الأميركيّة والعربيّة حول بؤس واقتصاديّة وكارثيّة اتفاق أوسلو واشنطن، وهم يُلحون على غياب الدّيمقراطيّة وافتضاح غيابها، وفرديّة القرارات المصيريّة، و«غشمنة» المحاورين وسذاجتهم وتفريطهم، وسهولة تقديمهم للتنازلات، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ عدم إجادتهم الإنكليزيّة وقلّة معرفتهم بالعقليّة الأمريكيّة واليهوديّة الصّهيونيّة هي من بين الأسباب - وليست كُلها - الّتي أدّت إلى الكارثة.

هذه الأيّام أستذكر ما كنا كتبناه بعد حرب تشرين ٧٣، أستعيد المقالات والأفكار وأُدهش وأتساءل: كيف لم يتنبه كثير من المفكّرين

الفلسطينيين والعرب إلى أن طرح فكر التّسوية سيقود إلى كارثة على الأمّة كُلّها!

حذّرنا من انجرار القيادة الفلسطينيّة الرسميّة المهيمنة وراء الخطاب الإقليمي العربيّ الرسميّ... ومن تغطية النظم الإقليميّة مهما كانت شعاراتها، لأنّها ستأخذ فلسطين وثورتها وشعبها إلى الهاوية...

في تلك الأيّام حذّرنا من انجرار القيادة الفلسطينيّة الرّسميّة المهيمنة وراء الخطاب الإقليمي العربي الرّسمي، حذّرنا من تغطية النّظم الإقليميّة مهما كانت شعاراتها، لأنّها ستأخذ فلسطين وثورتها وشعبها إلى الهاوية.

لقد كان هاجس النّظم الإقليميّة منذ اشتبكت مع النّاصريّة وتآمرت على الوحدة، وحاربت المشروع القومي، تدمير التّواصل بين الأمّة، وإفقاد الأمّة وجماهيرها ما يوحّدها، وما يحرّكها. إنّ فلسطين هي ردّ فعل الأمّة، حيويتها، سرّ تواصل جماهيرها، ما يبعث الحمية والنّخوة والإبداع على المستوى القومي. لذا التقت مصلحة أعداء الأُمّة: الأمبرياليّة الأمريكيّة - وربيبة النّفوذ البريطاني الفرنسي الصّهيونيّة العالمية وكيانها الإسرائيلي والإقليميات العربيّات.

لابأس، فلنعدْ إلى الأصول، مع الدّكتور أنيس صايغ ندعو للعودة إلى إحياء القاموس القديم، لا نملّ، لا نيأس، لأنّ ذلك القاموس يقول بعروبة فلسطين، بأنّ فلسطين حقّ والتخلّي عنها باطل. القاموس القديم يقول بأنّنا جزءٌ من أُمّتنا العربيّة ولسنا جسراً للسوق الشّرق أوسطيّة[1]!

اتفاق أوسلو واشنطن صفقة سوق، هذا ما أوصلوا قضيتنا إليه! فهل هذه هي أهداف شعبنا وحُريته وكرامته ودوره؟ من أجل هذا القاموس قدّم حنّا مقبل حياته ومات شهيداً غريباً في قبرص، وكان قد تعرّض للاغتيال في بيروت، في واحة الدّيمقراطيّة، من أجل قاموس فلسطين العربي تشرَّد ناجي العلي، ومات شهيداً غريباً في شارع من شوارع لندن!

- ٤ -

ونحن نشاهد ما يحدث لابُدّ من أن نشهد عليه، لذا لابُدّ من أن يسحب المبدعون الفلسطينيون - وهم عرب أقحاح حقاً - الغطاء عن إعلان أوسلو واشنطن، منطلقين من شرعية قضيّتنا وشرعيّتنا ولاشرعيّة ما يقترفه السّياسي نيابة عن شعبنا وأُمّتنا ووطننا.

ما يسُهّل مهمتنا، أقصد الكتّاب والمبدعين والمثقفين الفلسطينيين، في عمليّة مواجهة صفقة تصفية قضيتنا، هو انكشاف أمر هذا السّلام الّذي حاولوا استغفال جماهيرنا به.

في مقابل الاعتراف بالدّولة الصّهيونيّة وبلا حدود، والانتقال بالثّورة إلى ثورة مضادّة، وانهيار الانتفاضة، وتمزيق الشّعب الفلسطيني باقتتال يُعدّ له بدهاء وأناة، وإخراج القضيّة من رحمها العربيّة، وتفكيك الشّرق العربي لتسهيل تسويقه، ودفع المغرب العربي لأحضان أوروبّا، وتجذير احتلال أمريكا لبلدان الخليج العربي... مقابل كلّ هذا مُنحت (المنظمة) الاعتراف بها، وبولغ بالوعود الماليّة السّخيّة من صندوق النّقد الدولي، ودول السّوق الأوروبيّة، واستذكرنا مع شعبنا المُجرِّب، العريق، العتيق، وعود أمريكا والغرب للسادات، واستلهمنا دروس الجماهير المصريّة الصّبورة الذّكية الأصيلة الّتي اكتشفت بسرعة زيف الوعود فحاربت التّطبيع وأسقطته وكبحت الاختراق الصّهيوني.

- ٥ -

المثقّفون الفلسطينيون، المبدعون الأصلاء الشرفاء، لابُدّ أن ينهضوا بدورهم في تحدّي السّلام الأمريكي الصّهيوني، مع التّذكير بأنّ اتّحاد الكتّاب والصحفيّين الفلسطينيّين الصّامت لم يعد يمثّل الكتّاب والأدباء والمبدعين الفلسطينيين، فمن يصمت الآن شيطان أخرس فرداً كان أم اتحاداً، منظّمة شعبيّة أم نقابة.

أعود مرّة أُخرى إلى الدّكتور المفكّر أنيس صايغ، الرّجل الّذي أسّس «مركز الأبحاث» ومجلّة «شؤون فلسطينيّة» وعلم عشرات الباحثين الفلسطينيّين، الرّجل الّذي أشرف على إنجاز الموسوعة الفلسطينيّة. اقرأ مقالة (الأيدي المُلطّخة) المنشورة على صفحات مجلّة النّاقد[2]، ومع ما فيها من مرارة وفجيعة بفقدان التّلاميذ والأبناء الّذين تربّوا في مدرسة مركز الأبحاث، وحَيدانِهم عن طريق الحقّ والصّدق، ومع الموافقة على الصّفات القبيحة والبشعة للذين تخلّوا عن شرف الأمانة ومسؤولية الفكر وأجّروا ضمائرهم وأقلامهم مستندين إلى حجج المتغيّرات الدّوليّة وأفول عصر الإيديولوجيا، وانكسار ميزان القوّة العربي، فإنّني أرى أنّ الحركة الثّقافيّة الفلسطينيّة بخير، وضميرها يقظ، والتّألم لسقوط نفرٍ من صفوفها لا يشكّل كارثة وإن أثار الأسى.

إنّ إعلان المبادئ يحمل بذور فشله، رغم ما يُسمّى بقوّة الدّفع والضّغط والتّأييد الإقليميّة العربيّة والدّوليّة، وسطوة الإعلام الغربي على العالم، وتنظيرات العاجزين، وجهود كلّ أعداء فلسطين والعرب لفرضه أمراً واقعاً.

- التتمّة على الصفحة ٨٥ -

(١) أشير إلى مقالة الدّكتور الأستاذ أنيس صايغ في عدد الآداب ٩/ ١٠ أيلول، تشرين الأوّل، والّذي عنوانه. ادعو إلى إحياء القاموس القديم.

(٢) الدّكتور أنيس صايغ، الأيدي الملطّخة، مجلّة النّاقد، العدد ٦٦، ديسمبر ١٩٩٣.

ليلة ديك الجنّ الأخيرة

شوقي بزيع

مطرٌ يهمي على الصّحراء أم تخدعني
عيناي،
قلبي مرجلٌ يغلي،
وفي أعضائيَ الهوجاءِ
تصرخ ريحٌ رخوةٌ
والأرضُ بستاني البعيدُ
تتراءى حمصُ لي
مثل ثآليلَ على الرّمل
كأنّي نجمُها الضّائع في الأيّام
أو ذئبُ صحاريها الوحيدُ
مطرٌ يهمي على الصحراء
أم ليلٌ بآلافِ السّكاكينِ يغطّي عورةَ
الكثبان،
والغيمُ الّذي يطحنُ أحشاء السّماواتِ
عقابٌ.. أم بريدُ
صائحاً مثل غرابينِ على قبرٍ
أريد الماء،
لكنّي أرى الماء دماً
يقطرُ من جوف النّواعير،
و«وردٌ» غيمةٌ بيضاءُ
يعوي قمرٌ أحمرُ في أعشاب نهديها
وتهتاجُ مناقيرُ دمٍ كاسرةٌ
في ثغرها النّائي
وتُجتاحُ ورودُ
عائداً نحو ثرى حمصٍ
على رأس جيوشٍ من كوابيسي،
وهذا القفرُ مرآةٌ
ينزُّ الشبقُ الفاحِم من أظلافها،
الصّحراءُ قطعانٌ من الأشباحِ
والرّملُ جنودُ
لا يدٌ تُنشبني في عنقِ الرّيحِ
ولا جدرانَ تؤويني
وهذي الأرضُ لا تنشقُّ
إلّا عن ذبابٍ ميّتٍ في بِرَكِ الوحشةِ،
صِدْني أيّها المسُّ
الّذي يفتضُّ كالسّيفِ غطاء العقلِ
كيما أترامى في دياجيك
كنسرٍ لا يعودُ
أيّها الكوكب فوق السّهلِ
يا شِقِّي الإلهيَّ الّذي يصرخُ
في بَرِّيَّةِ الحمَّى
أَبِنْ لي وجهكَ الآخرَ
كي أبصر ما تضمرُهُ الأعضاءُ من
وسْوسةٍ
والشّهدُ من سُمٍّ،
وما يجعل من أفئدةِ العشّاقِ
وكْراً للشّياطين،
أَنِرْ لي نطفةَ الحقدِ
الّتي تكبر في الأرحام
كي يمتصَّها الشرُّ الولَيدُ
كنبيٍّ ضائعٍ في الرّيح أحتزُّ وريد
الغيم
بحثاً عن دم
يطحنُ أشباحي بفكّيْهِ
وعن هاويةٍ تفصل بين اللهِ والشّيطانِ
في رأسي،
أُطيلُ الأرضَ ما يكفي
لأن أصرخَ في أرجائها: يا «وَرْدُ»

فيرتدُّ إليَّ الصّوتُ
نصلاً يمخرُ اللّحمَ،
قصاصاتِ نساءٍ عارياتٍ
يتدلّين، بلا أجراس، من أثدائهنّ
و«وردٌ» قطعةٌ من ندمٍ أسودَ
يمحوها رذاذُ الهذيانِ
مَطَرٌ يهمي على الصّحراءِ
أم سهما جنوني يبكياني
لم يَعُدْ لي من مراياي سوى ظلّي
ومن ذاكرتي
إلّا سريرٌ فارغٌ منّي
وها إنّي أعودُ الآن مثل الملكِ الخاسرِ،
تاجي شهوةُ القتْلِ الّتي تلمع كالنهدِ
ويأسي صولجاني
هي ذي حمصُ الّتي أحببتُ
تغفو تحت جفنِ العينِ كالدّمعةِ،
ثدياها العميقانِ
ينامانِ على مهلٍ كطفلينِ يتيمينِ،
وخدّاها مضاءانِ بماء النّهر،
فيما بذرها الحامضُ مكسورٌ إلى نصفينِ،
حمصُ النّجمةُ الخضراءُ في مخدعها،
أرملةُ العاصي
وفأسُ المطر الصّلْبُ،
النّواقيسُ
وأوجاعُ الأغاني
كلُّ ما ضاع من العمرِ،
بحيراتُ النّحيب المستمرُّ،
الشّامةُ العذراءُ للرّوح،
تهبُّ الآن من أقبيةِ الماضي. . .
ولكنْ، أين «وردٌ»؟

أين بابُ البيت؟
أين الأرض؟
لا شيءَ سوى الأصداءِ
والأيدي الّتي تنهضُ كالصبّارِ
من قلبِ الدّخانِ
أتوارى في وجوهِ النّاس كالمخبرِ،
أبحثُ عن عينيَّ في أحداقهمْ،
لا أحدٌ يعرف من كنتُ
ومن أقصدُ،
أحفرُ في الأمكنةِ الصمّاء كالخلدِ،
ولكنْ لا أرى «ورداً»
ولا حمصُ تراني
من أنا؟
لا أحدٌ يسمعني في ذلك القفر،
كأن لا أرضَ لي،
لا امرأةٌ. . .
كلُّ أنثى امرأتي،
وأنا في كلِّ أرضٍ ناشبٌ كالفطرِ،
أو كالجنِّ،
أو كالسُّمِّ
في كلِّ زمانٍ
أنا ديكُ الشُّبُهاتِ المتخفِّي في الشّرايين،
أنا الثّالثُ في كلِّ سريرٍ،
وفي كلِّ عناقٍ بين زوجينِ
أنا الطّعنةُ في الظّهر،
وفي غرف النّوم أنا لهبُ الغيْرةِ،
ريشي جمرةُ الخوفِ
الّتي يضرمُها الشكُّ
وأعضائي وقودُ
وأنا الواقفُ بين الحبِّ والموتِ
كسيّافٍ على فوهةِ الأسرار،
مأذونُ الخيانات،

الفراشُ الظلُّ،
ضِلّيلُ النّساءِ المستَفَزُّ،
الضّفّةُ الصّفراءُ للشّهوةِ
والضدُّ اللّدودُ
وأنا فزّاعة العشّاق،
فأسُ الجسدين المتراخي،
أتحرّى في لقاءِ العينِ بالعينِ عن المخرزِ،
لا يلفتُني في العشقِ
إلّا ما يلي القُبلةَ من شوكٍ،
ولا يظهرُ لي من جسدِ المرأةِ
إلّا نصفُهُ الخائنُ،
كلُّ امرأةٍ «وردٌ» إلى أن يَثْبُتَ العكس،
إذنْ،
فَلْتَرِثِ اللّعنةُ لا الحبُّ بهاءَ الأرض،
ولينتصبِ الخنجرُ لا الوردةُ
بين الفخذ والفخذِ،
لِيحيَ الوحشُ لا الإنسان في صدريَ،
مرحى أيّها الذّئبُ السّماويُّ الشّريدُ
وليكنْ أن تُفتح الآن
مصاريعُ الدّم الأسودِ في عينيَّ،
أن تنغرز الغيْرةُ كالأنيابِ
في أوردتي الثّكلى،
وأن يَنْصَبَّ في الأحشاء
قطرانُ العذاباتِ الّتي يذرفها
قلبي الطّريدُ
وليكنْ أن أُغمد السكّين في عنقي
وأطوي، دونما «وردٍ»،
جناحيَّ الذّبيحينِ،
أنا القاتلُ والمقتولُ والطعنة
والدّيكُ الشّهيدُ

بيروت

الأصالة الثّقافيّة والهُويّة القوميّة

إدوار الخرّاط

أقدّر أنّ ثمّ ما يقارب الاتّفاق على أن مفهومَي الأصالة الثّقافيّة والهويّة القوميّة يتقاطعان ويتداخلان ويعتمد أحدهما على الآخر.

ولا أتصوّر أنّ ثمّ حاجةً لأن أؤكّد أنّ الثّقافة - هنا - ليست مجرّد تراكم المعلومات أو الخبرات ولا هي مجرّد تذوّق الفنون أو ممارستها. بل أرى الثّقافة أسلوباً في التّفكير ومجموعة من الرّؤى وأنماطاً من السّلوك والعرف الاجتماعي والتّراث. فهي إذن محصّلة قيم ماديّة وروحيّة، ووسائل لإنتاج هذه القيم واستخدامها ونقلها إذ تتنامى، وتُعدَّل، وتورَّث من جيل إلى جيل.

وأزعم أنّ للثّقافة أفقاً تاريخيّاً، زمنيّاً. كما أنّ لها أفقاً غيرَ زمني وغيرَ تاريخي: أي أنّ لها سلّماً من القيم المتعالية المفارقة والقيم العمليّة اليوميّة في وقت واحد.

وليس ذلك إلاّ تخطيطاً عاماً لمفهوم الثّقافة لا تحديداً قاطعاً. وهو مفهوم قابل للمناقشة والخلاف بطبيعة الحال، ولكنّه يومئ إلى ما أعنيه بهذا المصطلح الخلافيّ الّذي طالما أسيء استخدامه.

ومنذ البداية، وفي سياق الثّقافة الّتي أنتمي إليها - أعني الثّقافة المصريّة العربيّة الإسلاميّة - فإنّني أؤْثر أن أدْحض وَهْمَ وحدةٍ مصمتة متحجّرة تهدف إلى تسخير كلّ مقوّمات ثقافة هذه الأمّة العربيّة وروافدها لصبّها في قالب موحّد لا تنغيماتٌ فيه ولا ظلالٌ.

أريد إذن أن أستهلّ مقالتي بتأكيد التنوّع في داخل تناسقٍ شامل، وبالتّأكيد على أنّي أرى في هذا التنوّع عنصرَ إثراء، لا عنصرَ تشتيتٍ أو تفرقة. بل إنّنا نستطيع أن نتبيّن بوضوح عواملَ مشتركةً في داخل هذا الكيان الثّقافيّ المتنوّع غايةَ التنوّع. وذلك كلّه عدا تلك العناصر الّتي ندعوها، عن طواعيّة، عالميّة أو إنسانيّة بحيث تسهم في أن تجعل تلك الثّقافة لا مجرّد تصوّر منعزل مفصول مغلق بل تجعلها مقوّماً عضويّاً متبادل التّأثير في كلٍّ شامل.

لا يتلمسنّ أحدٌ في هذا التّأكيد للتنوّع دعوةً للانفصاليّة المزعومة. فلو سلّمنا أنّ لدينا تعدّداً في «الثّقافات» فلنوضح على الفور أنّ لهذه الثّقافات قنواتٍ عريضة من الاتّصال المتبادل، تاريخيّة وراهنة على السّواء، تسهم في أن تخصب وتكمّل الرّوافد الّتي تصبّ في نهر واحد عريض.

لا أظنّ أنّني بحاجة إلى إثبات فكرة التنوّع داخل التّناسق في الثّقافة أو «الثّقافات» العربية الإسلاميّة. فالشّواهد لا تعوزنا بل هي كثيرة: التّعدّد الإقليمي والسّياسي؛ واللّهجات أو العاميّات (أي «لغات الأمّ») المحليّة المتغايرة؛ والممارسات الثنائيّة اللّغة على الصّعيد الرّسمي أو في الإبداعات الفنيّة والأدبيّة، وغيرها.

على أن هناك إلى جانب هذا التعدّد الأفقي، تعدّداً رأسيّاً داخل ثقافة كلّ شعب، على حدة: بين الثّقافة الرّسميّة العلويّة السّائدة المعترَف بها في التّعليم مثلاً وفي وسائل الاعلام، وبين الثّقافة الشّعبيّة ـ ثقافة الفلاّحين أو الجماهير ـ والثّقافة الأخيرة ثقافةٌ تحتيّة (ولا تشير هذه الكلمة إلى أيّ معنى من معاني التّقييم)، وتراثيّة، وهي جماعُ رواسب تاريخيّة حيّة في وجدان النّاس ومؤثّرة سلباً أو إيجاباً؛ هي التّراث المحكي والموسيقى وما اصطلحنا على تسميته بالفنون الشّعبيّة في صورتها الأصليّة الخام قبل أن تمتد إليها يدُ التّهذيب وتعزلها عن محيطها الطّبيعي لكي تضعها على خشبة المسرح أو استديو التّليفزيون.

* * *

إنّ الأصالة الثّقافيّة في تصوّري لا يمكن أن تُفهم باعتبارها انتماءً عرقيّاً أو عنصريّاً. بل إنّني أراها تراكماً وانصهاراً لمقوّمات مُوحّدة تتجاوز الحدودَ السّياسيّة، ولكنّها تصدر عن منابع متعدّدة المرجعيّة، في وقت معاً. ففي مصر فرعونيّةٌ قبطيّةٌ هيلينيّةٌ وإسلاميّةٌ عربيّةٌ ومعاصِرة؛ وفي الرّافدين ذاتٌ مرجعيّة أشوريّة؛ وفي لبنان فينيقيّة؛ وفي شمال أفريقيا بربريّة؛ وفي السّودان والصّومال زنجيّة، إضافة إلى مرجعيّتها العربيّة الأساسيّة.

وبالتّساوق مع الطّبيعة الدّيناميّة لهذه الظّاهرة فإنّ التّراث العربي الإسلامي المشترك يذهب شوطاً بعيداً في تناغم هذه الموروثات المختلفة وفي صَهْرها لتكوِّن جسماً مركّباً متعدّد الطّبقات، ولكنه متناغم ومتراسل.

وحتّى أُبدِّد انحيازاً شائعاً وجاهزاً فإنّني أشير إلى أنّ التّراث ـ بداهةً ـ إنّما هو شيءٌ نملكه ولا يملكنا، سواء كان هذا التّراث فصيحاً كلاميّاً أو شعبيّاً، محليّاً أو إنسانيّاً. ولا يقلّ عن ذلك بديهيّةً أنّ علينا أن ننفض عنه ترابَ القرون، أن نبثّ فيه أنفاسَ الحياة، بل أن نحياه، نحن، حياةً جديدة، سواء كان ذلك عن وسائلَ تقنيّةٍ منهجيّة أو عن طريق وسائط فنيّة إبداعيّة، أو بإعادة تفسيره وتأويله من جديد.

من الواضح بذاته أنّنا نختار تراثنا، نعيد خلقه خلقاً جديداً، ونتبنّاه.

ولدعم ثقافتنا العريقة عراقة الدّهور فما من خيار أمامنا ـ فيما أفترض ـ إلاّ أن نمحِّص النّظرَ فيها بقدر ما يسعنا من أمانة ودقّة حتّى نتبيّن جذورَ ما نحن فيه من ارتكاس وردّة؛ أن نسعى إلى القضاء على القمع السّياسيّ والاجتماعي؛ وأن نعطي أولويّةً للمتغيِّرات مع الحفاظ على ما هو مضيء وحيّ أو قابل للحياة في العناصر الثّابتة العتيدة من تراثنا.

أريد هنا أن أؤكّد ما في ثقافتنا من حاجة ملحّة ولاعجة إلى مقاومة (ودحر) هجمة «شِبْه الثّقافة» الّتي تقدّمها إلينا قطاعاتٌ حاكمةٌ معيّنةٌ في الغرب، تدعو إلى إعلاء ـ بل إلى تَفْريد ـ «الاستهلاكيّة»، وتقوم على فيض كاسح ومخطّطٍ للمعلومات المضلِّلة. وهي «شِبْه ثقافة» تضير شعوب الشّمال والغرب بقدر ما تضير شعوب الجنوب أو العالم الثالث؛ «شِبْهُ ثقافة» تُفْضي في النّهاية إلى تشويه الهُوِيّة القوميّة وعطبها في الشّمال وفي الجنوب على السّوا.

ومن ناحية أخرى فإنّ ما يُعطِب أصالةَ ثقافتنا هو تسليمها بالخضوع لما تمليه عليها سلفيّةٌ جامدة.

لا يمكن أن تزدهر الثّقافة حقّاً ـ في يقيني ـ إلاّ بمقدار ما تؤكِّد حريّتَها الأصليّة، وتفلت من إسار طغيان الماضي، وتقيم ذلك التّوازنَ الدّقيقَ بين سيادة العقل وبين انطلاق تلك القوى الدّاخليّة الّتي لا تقع تحت سيطرة «عقلانويّة» صارمة هي في نفسها لاعقلانيّةٌ ومُضرّةٌ بالعقل.

ومازلنا نلاحظ بقاءَ رواسب من ثقافات فرعيّة قَبَليّة أو طائفيّة أو جِنْسيّة نوعيّة أو طبقيّة أو عِرْقيّة جغرافيّة، بقدر لعلّه أكبر ممّا نلاحظه في ثقافة الغرب (مثال ذلك الثّقافات الفرعيّة البدويّة أو العمّاليّة أو الفلاحيّة أو البربريّة أو النسويّة إلى آخر ذلك). ولستُ على الإطلاق في صفّ قمع هذه العناصر أو استئصالها. بل أتصوَّر أنّ العامل المُوحِّد الشّامل هنا أكبرُ فعاليّةً من الآليّةِ الانفصاليّة المضمرة. وإذّاك قد يكون الصّراع داخل الوحدة مصدرَ قوّة لا باعثَ وهن.

وهو ما يُفضي بنا على الفور إلى تعدّديّةٍ أخرى في الثّقافة العربيّة أو «الثّقافات» العربيّة: بين الثّقافة السّلفيّة المرتبطة بالماضي الّتي تعتنق سراباً عن أرض لا يمكن في الواقع الرّجوعُ إليها، عصراً ذهبيّاً موهوماً لثقافة هي في الواقع مغلّلة بأصفاد فكرٍ رجعيّ يُعزَىٰ إلى عصور التّدهور الّتي ابتعدتْ عن أضوأ ساحات التّراث ـ هذا من ناحية. . .

ومن ناحية أخرى تقوم إلى جانبها ثقافةٌ مستنيرةٌ قائمة على التّسامح والتفطّن والاستبصار أو العقلانيّة ولا تسلّم أمام الممارسات الشّكليّة البحتة أو الطّقوس الخاوية.

أي أنّني أعتبر الثّقافةَ المتحرّرة الّتي تجد علّةَ وجودها في نُشدان قيم مثل العقل والحريّة والعدالة ـ وهي قيمٌ لا تبلىٰ جدّتُها أيّاً كان رأي «ما بعد الحداثيّين» ـ هي الثّقافة الأصيلة. إنّ العواملَ الأوّليّة الّتي تُرسي (بل تدعم) أصالة الثّقافة هي، على المستوى العقلي: انفتاحُها على الأسئلة (لا العقائديّة الجامدة)؛ وعلى المستوى السّياسيّ: الدّيمقراطيّة (لا الشّموليّة أو الوصاية الأبويّة كما هو الغالب في البلاد العربيّة).

ليس أمامنا خيارٌ فيما أرى إلاّ أولويّة ثقافة العقل: مرنةً، عضويّةً، قائمةً على النّسبيّة لا على المطلقات الثّابتة، قائمةً على التّسامح والحوار مع الذّات ومع «الآخر» على حدّ سواء؛ ومعاديةً للسّيطرة

السّلفيّة والخرافة والأفكار اللاّعقلانيّة الّتي لا يمكن التحكّم بها.

وفي مجتمع اليوم، ما بعد الرأسمالي، مجتمع التّقنية العالية والمعلوماتيّة، فإنّ الأمل الوحيد في ثقافة عربيّة مزدهرة ـ بل قادرة على البقاء ـ هو صيانة (وتنمية) رصيد مشترك من «الثّقافات» العربيّة المتنوّعة، بما فيها من عناصر التّقارب بل التوحّد وما فيها كذلك من عناصر التنوّع والتّعدّد الّذي هو إسهام في إثرائها وإيماء إلى آفاق مفتوحة.

إنّ الأمل الوحيد في ثقافة عربيّة قادرة على البقاء اليوم ـ في المجتمع ما بعد الرأسمالي ـ هو في تنمية رصيد مشترك من «الثّقافات» العربيّة المتنوّعة.

ليست الهويّة القوميّة في تصوّري جوهراً ميتافيزيقيّاً أبديّاً مسبّقاً. ليست معطى محدّداً سلفاً ونهائيّاً. ليست ميراثاً ثابتاً لا حوَل عنه مقذوفاً به من الماضي ومنيعاً أمام تفاعلات التّاريخ وأبعاد الزمنيّة. ومن غير برقشات بلاغيّة أو رومانسيّة أو شبه أسطوريّة، فإنّ الهويّة القوميّة في نظري هي واقعةٌ تاريخيّة زمنيّة ملموسة تصاغ وتنمّي وتشكّل باستمرار. ولا يمكن، بالتّالي، أن تكون موضوعة نهائيّاً في شروط بلاغيّة وأسطوريّة كما كانت تزعم تيّاراتٌ معيّنة في الفكر العربي وخاصّة في السّتينيّات.

لا يمكن أن تكتسب الهويّةُ القوميّةُ حيويّتها ـ بغضّ النّظر عن مصداقيّتها ـ إلاّ بمقدرتها على أن تتطوّر وأن تتفاعل مع المعطيات التّاريخيّة الاجتماعيّة السّياسيّة والثّقافيّة، وعلى الوعي بما في خصائصها من انفتاح ومرونة واستجابة نقديّة.

ولا يعني ذلك أنّني أقترح تصوّراً لهويّةٍ لا قوام لها، عفويّة وعرضيّة، ولا هي، بالتّالي، مجرّد تركيب مصنوع وعَسْفيّ من عناصر متغايرة. بل أميل إلى أن أرى الهويّة القوميّة باعتبارها جامعة بين مقوّمات الثّبات والحركة.

وما من شكّ في أنّ مكوّناً جوهريّاً للهويّة هنا هو التّراث العريق الّذي يقطع ويتجاوز حدودَ المحدِّدات العِرقيّة أو الجغرافيّة السّياسيّة، ويتّسق مع التّعريب المدهش وسيادة الإسلام، عبر عصور متطاولة، في المنطقة الّتي نعرفها باسم العالم العربي.

ومع ذلك، فإنّ هذا التّراث ـ وهو عاملٌ موحّد ـ لا يمكن فصلُهُ تعسّفيّاً عن عناصر ما قبل العروبة الّتي ماتزال تُغنيه وتنوّعه.

فليس التّراثُ العربي إذن مكرّساً ولا مُصْمَتاً. وهو ما ينعكس مباشرة على الهويّة القوميّة.

وبداهةً فإنّ من الوهم الصّراح أن نتصوّر إمكانيّةَ إسقاط عصرٍ تاريخيّ جاهز، ونقله إلى الحاضر. فالماضي لا يمكن استنساخه ولا تكراره.

ودعواي أنّ العقليّة العربيّة ـ على عكس الزّعم الشّائع ـ إنّما هي عقليّةٌ تغذوها تعدّديّةٌ هي في الوقت نفسه مثيرةٌ للتّفكير ومستفزّةٌ للخيال والإبداع.

فبينما نجد أنّ العقلانيّة، واللّواذ بنوع من البراجماتيّة العمليّة الأرضيّة، والتّسامح، لها أصول راسخةٌ وعميقة الجذور في تكوين الهويّة العربيّة، فإنّ في هذه الهويّة أيضاً الشّطحَ الفانتازيَّ الصراحَ، واللاّواقعيَّ، والملحميَّ؛ وهي مقوِّمات لا انفصال لها عن التّراث العربي متمثّلاً في: المأثورات الشّعبيّة الّتي ما تني تجدّد نفسها؛ واستمرار قيمة مستمدّة مباشرة من **ألف ليلة وليلة**؛ والتّحدّي الجليل للواقع الأرضي العادي كما تُجسّده صروحُ المعابد والكنائس والجوامع الّتي تكسر المنظور المعمول على قَدْر الإنسان فقط وتتجاوزه (وهو منظور موروث عن الإغريق تَحَدّاه المعمارُ القوطي في الثّقافة الغربيّة).

وبينما أسهم قدرٌ عظيم من المرونة والطّواعيّة في استفادة الفاتحين العرب من منجزات الثّقافات الّتي تغلّبوا عليها ـ تاريخيّاً ـ في أمور الإدارة وماليّة الدّولة أو الحرب ـ على سبيل المثال ـ فإنّ الثّقافة العربيّة الإسلاميّة (ثقافة العرب والمستعربين) صانتْ وداومت قيمةً تجريديّةً لعلّها موروثةٌ من الشّساعات البعيدة لصحراء أبديّة تبدو لا نهاية لها، قيمةً ميتافيزيقيّةً مازالت قويّة الإيحاء في الفنون الجميلة ـ لا في الحِرْفيّة الصّناع فحسب ـ: فنون الخط، والنّمنمة، والرّسوم المجرّدة الّتي هي بطبيعتها لانهائيّة.

إنّ الخط العملي ـ أو حتى البراجماتي ـ في الهويّة القوميّة العربيّة ليس متناقضاً أو متنافراً مع حسّ بالانتشاء الصّوفي، مع صوفيّة تُطاول الحقبَ والدّهورَ.. حتّى لو اختُزِلت في بعض الحالات إلى مجرّد رُقًى وتعازيم طقسيّة بلا معنى.

كل ذلك يفترض مسبقاً أنّ هناك، في الواقع، هويّةً قوميّة عربيّة متفرّدة، دون أن نضفي عليها أيّةَ سمةٍ ثابتة ميتافيزيقيّة أُحاديّة البعد.

إنّ الهويّة القوميّة هنا ـ وهو مفهوم شامل يضمّ ويؤلّف بين مقوّمات متغايرة ولكنّها غير متناقضة ـ لا يمكن أن تُتصوَّر بالشّروط الخام العذريّة بعض الشّيء الّتي وُضِعت لها عند تبلور هذا المفهوم تحت ضغطِ نوع من توكيد الذّات ونفْي الآخر إمّا عن طريق المواجهة وإمّا بافتراضٍ مُضمَر أنّه غير موجود.

وعلى الهويّة القوميّة ـ والثّقافة العربيّة بالتّالي ـ أن تندمج وأن تتكيّف مع ظاهرةٍ عالميّةٍ تكسب أرضاً جديدة كلّ يوم. وهي ظاهرة ليست «عالميّة» المركّبات العسكريّة التّقنيّة ما بعد الصّناعيّة للاحتكارات العابرة للقوميّات، بل عالميّةٌ مؤسَّسَةٌ على القرار الدّيمقراطي الحرّ، على احترام التّفرّد والتّفريد، على الاختلاف القومي والثّقافي حيث يمكن أن

تتآلف العناصر المتغايرة والتّساوقات المتبادلة. وهي عمليّة يمكن أن تُعيد إنتاج نفسها، جدليّاً، على مستويات متعدّدة وعلى سلالم متعدّدة من المقوّمات الثّقافيّة الفرعيّة للهويّة.

لا يمكن فصلُ التّراث تعسُّفيّاً عن عناصر ما قبل العروبة.

وإذا عُذِرْتُ في أن أعرّج على نغمةٍ شخصيّة، فإنّني أقرِّر على الفور أنّني أنتمي إلى مثل هذه الثّقافة الفرعيّة: الثقافة القبطيّة المصريّة التي أُحِسُّ أنّها لا تنفصل في عمق دخيلتي عن الثّقافة العربيّة الإسلاميّة السّائدة الأساسيّة.

وهو ما يمكن أن يكون عليه الحال بالنّسبة للعرب الأكراد، أو البربر، أو الشّوام.

لا أظنّ أنّ بعض مزاعم المستشرقين القُدامَى يمكن أن تؤخذ بجديّة الآن: مزاعم أنّ العقليّة العربيّة تتّسم بالقَدَريّة؛ وبنفي الحريّة الفرديّة؛ وأنّ العربيّ، بذاته، لا يمكن أن يدرك مفهومَ «المجرَّد» لأنّه، بالتّعريف، كائنٌ حسّيّ لا يحفزه إلا الملموسُ المباشر الجزئيّ ـ والعرضي من ثمّة ـ؛ وأنّ العمل الذهني غريبٌ عليه غربةَ الشكِّ المنهجيّ، وهكذا. كُلُّ هذا يدحضه، بسهولة، تراثٌ كان في صلب الثّقافة العربيّة الغالبة اليوم، كما تدحضه الجهود العقليّة والفكريّة الّتي نهض بها عربٌ يستطيعون أن يتمثّلوا ـ بل هم بالفعل يتمثّلون ـ هذه الثّقافة الغربيّة وأن يضيفوا إليها.

وما من حاجة للقول بأنّ لدينا اللّغةَ الّتي هي مقوِّم موحِّد قويٌّ في الهُويّة العربيّة. فمن وجهة نظر محدّدة فإنّ العربيّة بالتّعريف لغةٌ مقدّسة، مطلَقة؛ وهي، وفقاً للتّقاليد «لغة الله». ومع ذلك فإنّ العربيّة باعتبارها وسيطاً للثّقافة المعاصرة ليس أمامها إلاّ أنْ تكون نَقْديّة، مرِنة، نسبيّة، وديناميّة، في الوقت الذي تحتفظ فيه بقدسيّتها.

هذه السّمة الثّنائيّة للّغة ـ في صراعها واتّجاهها للتآلف، معاً ـ تدعم هُويّةً قوميّة هي نفسها تعدّديّة وتوحيديّة، تُؤالِف بين العالميّة وبين السّماتِ الوطنيّة الّتي لا عوض عنها ممّا يكوِّن كليّةً صحيحةً وقويّةَ الأَسْر.

ما يوجز نظرتي إلى هذا الموضوع كلماتٌ ثلاث: التنوّع داخل الوحدة.

***

فما هي آفاق تأثير الأدب ـ والثّقافة ـ على التّغيّرات الاجتماعيّة، في ضوء هذه التّأمّلات؟

يساورني الشّكّ في أنّ الأدب يُؤْتي تأثيراً مباشراً، ملموساً، وفي الأجل القريب، على آليات التحوّل الاجتماعي، وبخاصّة في الوقت الرّاهن. فالأُمّيّة الأبجديّة تتفشّى في هذا الجزء الّذي نعيش فيه من العالم، ومازال قدرٌ معيّن من الأميّة الثّقافيّة شائعاً ومستطيراً في كلّ مكان، وعلى الأخصّ مع الارتفاع المطرد لوسائل الإعلام الجماهيريّة الّتي تهدّد باكتساح الخصوصيّة الحميمة الجوهريّة للتّفاعل مع ما نسمّيه «الأدب الجيّد». وها نحن نشهد وسائل أرهف وأخفىٰ في فنون تسويق «أشباه المنتجَات الفنيّة» وترويجها.

لكنّ ذلك لا يعني أنّ من المقبول، أو الممكن، أن ننفي مسبّقاً وظيفةَ الأدب الاجتماعيّة. إنّ هذا «التّهميش» للأدب ـ ولعلّه مقصود مدبَّر في بعض الحالات ـ لا يصدر عن «هامشيّةٍ» أصليّةٍ وكامنةٍ في صميم الأدب. ذلك أنّ جوهر كلّ فنّ جيّد هو بالضّبط أنّه غير هامشيّ.

ولعلّ هناك حِسّاً متنامياً بأنّ الكاتب ـ والمثقّف بوجه عام ـ قد ازداد الآن انعزالاً، وتضاءلتْ فعاليّته، وتفاقم حرمانُهُ من فرصةٍ معقولة في عمليّة اتّخاذ القرار الاجتماعي، وبخاصّةٍ في بلاد «العالم الثّالث». ففي هذه البلاد، بالتّحديد، تبدو الصّورةُ قاتمةً حقّاً: الضّغوط الماديّة والماليّة الّتي يرزح تحتها الكاتبُ والمثقّفُ ـ إذا أصرّ على التشبّث بأمانته الخلقيّة والفنيّة ـ وما يسمّى بـ«نزيف العقول»، وغياب الحريّة كليّاً أو جزئيّاً، وسيادة «القيم» الاستهلاكيّة، وندرة القرار، والقصور الواضح في التّعليم، وهَجْمة التّسلية السّهلة (وهي غالباً مدمِّرة لقيم الثّقافة الأصليّة)، وسيطرة أجهزة الإعلام الرّسميّة أو شبه الرّسميّة، وتسخير «الثّقافة» لخدمة الدّولة، وهكذا.

ومع ذلك فإنّ مقاومة استمرار هذه الأوضاع لم تتوقف قطّ.

فلنتأمّل قليلاً دور كاتب، أو شاعر، مثلاً، في تطوير التّحوّل الاجتماعي.

أيمكن أن يكون للكاتب وظيفة في مجتمع يزداد فيه قهرُ (وطغيانُ) وسائلِ الإعلام الجماهيريّة؟ مجتمع تكتسب فيه أرضاً جديدةً، كلّ يوم، صناعةُ غسيل المخّ، صناعةٌ في الغالب مستخفًى بها، مُقَنَّعة بمكر، أو مضمَرة؟ مجتمعٍ تزداد فيه باستمرار فعاليّةُ الآليّات المختلفة لقمع الفكر والإبداع الفرديِّ المستقلّ؟

أميل إلى الإجابة: نعم. نعم بالتّحديد.

إنّ قراءةً معيّنة ـ وصحيحة ـ لواقع الأحوال تميل نحو الأمل. فثمّة عوامل مختلفة ترجّح الكفّة نحو أفق أكثر إشراقاً. ومن أوّل هذه العوامل ما يبدو أنّه أمر لا نكران له: هو إيمان الكُتّاب ـ وجمهرة عريضة من القرّاء على طول العصور ـ إيماناً مستمرّاً، بوظيفةٍ اجتماعيّةٍ للأدب: بأنّ الشّاعر، مثلاً، ليس منفيّاً تماماً عن ساحة التحوّل الاجتماعي مهما كان دوره غير مباشر، وفعّالاً في المدى الطويل فقط.

إنّ بقاء هذا الإيمان ـ دون حوَل ـ سواء كان مضمَراً أو معلناً، بل ممارسته باستمرار يشير بداهةً إلى قيام حاجةٍ اجتماعيّة فعليّة حقيقيّة للأدب الجيّد.

ولرصد الإمكانات الكامنة في المشروع الأدبيّ لإحداث تغيّر اجتماعي، فإنّ من الضّروري أن نشير ولو بشكل عابر إلى المقوّمات الأساسيّة للواقع الاجتماعي، على الأقل في هذا الجزء الّذي نعيش فيه من العالم، كما ذكرتها آنفاً: الوحدة والتنوّع، دور التّراث والتّقاليد وأثرها؛ وهي كلّها ملامح اجتماعيّة ثقافيّة بارزة في العالم العربي.

وذلك، بالتّأكيد، يُعزىٰ إلى عوامل ذات أبعاد اجتماعيّة، كما أنّه يسهم بدوره في إحداث تغييرات اجتماعيّة مختلفة في بُنَى مجتمعات بلغتْ مراحل مختلفة من النموّ.

وفي تصوّري أنّ من المهم أن نتعرّف على مشاكل تواجهنا في عمليّةٍ معقّدة بطبيعتها، هي عمليّة العلاقة بين الأدب والمجتمع.

هل للكاتب وظيفة في مجتمع تكتسبُ فيه صناعة غسيل المُخّ أرضاً جديدةً كُلَّ يوم؟

إنّني أعتقد أنّ النّظم التقنيّة للإعلام، «وإساءة الإعلام»، شأنها في ذلك شأن المؤسّسات السّلطويّة، ستظلّ دائماً موضع سؤال وموضع مساءلة معاً.

إنّ الكتاب ـ مهما بدا شكله عتيقاً أو عفا عليه الزّمن ـ يظلّ فعّالاً، مثيراً للفكر وحافزاً لانطلاق الخيال الحرّ. ولعلّ الكتاب سوف يأتي إلى أجيال هي معنا الآن على شكل صفحاتٍ مطبوعة أو على شكل سَمْعيّ بَصَري آخر، لكنّه يظلّ «كتاباً» أي دعوة ونداء ملحاً للمشاركة النّشطة والجهد الخلّاق من جانب قارئ. ومن ثمّ فإنّ «كتاباً» للأدب ـ بهذا المعنى ـ هو تحدٍّ مستمرٌ للتلقّي السّلبي، وحافزٌ لعمليّات معقّدة من التّغير الاجتماعي.

ومن الواضح أنّ وسائل الإعلام الجماهيريّة، بذاتها، محايدة. لكنّنا نشهد تلك الظّاهرة الجارفة لاستخدامها ـ أو لسوء استخدامها ـ في خدمةِ الأمر الواقع واستدامته، لإحكام قبضةِ القُوىٰ المحافظة أو القَمْعيّة. بل إنّ هذه الوسائط ـ مثل أجيال مستقبلة ممكنة من الإنسان الآليّ ـ تكاد تكتسب حياةً مستقلّة أو إرادة ذاتيّة تمتّ بصلةِ القُربىٰ لكوابيس الخيال العلمي.

أعتقد أنّ الإنسان ـ لا «شِبْهَ الإنسانيّ» ـ هو الّذي سيبقى متحكّماً في الوسائط والأجهزة والآلات الحاسبة والمسمّاة بالعاقلة. وسوف يظلّ الفرد الإنساني يجد أفضل تعبير عن ذاته في الأدب والفنّ، في مواجهة مؤسّساتِ السّلطة والمصالح الاجتماعيّة المستقرّة.

صحيح أنّ القيود الاجتماعيّة والسّياسيّة سوف تظلّ قائمة دائماً. ولكن لا يقلّ عن ذلك صحّةً بقاء ذلك الشّوق اللاّعج للحريّة، وتلك النّشوة في التّواصل. ولا تجد تلك الأشواق والنّشوات تحقيقاً لها خيراً من الأدب الجيّد والفنّ الجيّد.

وبهدْي بصيرةٍ أو حدس داخليٍّ، وباستقراء الواقع التّاريخيّ أيضاً، أجد أنّ العمليّة الأدبيّة نفسها هي تمرّدٌ أساسيّ ضد القمع، ومن أجل التّغيّر الاجتماعي، في وجه وسائل الإعلام الرّاهنة وضغط المؤسّسات. بل أضيف أنّ المشروع الأدبي، بذاته، هو تمرّدٌ ضدّ قمع «الواقع»، أي «الواقع» بمعنى المواضعات الاجتماعيّة وبمعنى الوضع الإنساني نفسه.

هذه الخصيصة للأدب تبدو وكأنّها دائمة خالدة أزليّة تقريباً في داخل ظاهرةٍ هي عَرَضيّة بجوهرها: ظاهرة «الإنسان».

فهل أرى في الأدب جهداً متّصلاً دائباً لكسر القهر وإحداث التّغيّر في وجه ممارسةٍ متّصلةٍ دائبة لذلك القهر؟ إنّ هذا الجدل، هذا التّفاعل بين القمع والتّمرّد، بين القهر والحريّة، هو في تقديري مفهومٌ لا يمكن نفيه. لا أتصوّر ـ وإن كنت أتمنّى ـ يُوطوبيا يُنْفَىٰ عنها القمعُ نفياً نهائيّاً؛ ولكن يبقى أنّه مادام ثمّة قمعٌ اجتماعيّ، أو أيديولوجيّ، أو ميتافيزيقيّ حتّى، فإنّ من غير المتصوَّر أن تكون لهذا القمع الكلمةُ الأخيرة. لم يحدث ذلك قطّ، والمأمول أنّه لن يحدث أبداً. وفي وجه الأمر الواقع سوف يبقى النُّشدان المحرق للحريّة حثيثاً في بعض الأحيان وبطيء الخَطْو أحياناً، ولكنّه دائماً هناك، لا يُسحَق.

أودّ هنا أن أشير بسرعةٍ إلى قامات أدبيّة أذكرها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر بأيّ حال، أسهمتْ بقدْر معيّن في التّغيّر الاجتماعي في مصر، مثل طه حسين لا باعتباره فقط وزيراً في حكومةٍ قامت بتحوّلات اجتماعيّة جذريّة في ميدان التّعليم المجّاني مثلاً، بل أساساً باعتباره روائيّاً وداعيةً وكاتباً للمقال أسهمَ ـ بمقالاته وكتبه الّتي حُظرت أحياناً وحُوكمت أحياناً أخرى ـ في إيقاظ الرّأي العام ومن ثمّ دَفْع الحكومة إلى ضرورة تحوّلات اجتماعيّة معيّنة.

ونهضَ سلامة موسى، وهو داعيةٌ لم تهنْ له همّة، بدورٍ مماثل وإن كان دائماً في خارج الإجراءات الحكوميّة.

إنّ موجة «الواقعيّة الاشتراكيّة» كما أُطلق عليها، في القصص وفي الشّعر في مصر، في الأربعينيّات والخمسينيّات، وأيّاً كان تقديرنا لقيمتها الجماليّة أو الفنيّة، كانت بالتّأكيد انعكاساً لحاجاتٍ اجتماعيّة ملحّة كما كانت حافزاً لتحوّلات اجتماعيّة محدّدة نهضت بها ثورة ١٩٥٢. ومن الأمثلة الذّائعة الصّيت أنّ قائد الثّورة جمال عبد النّاصر كان يردّد كثيراً أنّه تأثّر تأثّراً عميقاً بكتاب **عودة الرّوح** لتوفيق الحكيم روائيّاً وكاتباً مسرحيّاً أدار ظهره، فيما بعد، لهذه الثّورة نفسها.

كلّ ذلك يشير إلى أنّ الأدب يمكن ـ بل يجب ـ أن تكون له وظيفة

في إحداث التّحوّل الاجتماعي، وظيفة ليست اجتماعيّة بذاتها فحسب - ومن ثمّ فهي متغيّرة - بل هي وظيفة تتحدّى الزمنيّة أيضاً وتتجاوز الظّروف التّاريخيّة.

سيظلُّ الفرد الإنساني يجد أفضل تعبير عن ذاته في الأدب والفنّ، في مواجهة مؤسّسات السّلطة والمصالح الاجتماعيّة المستقرّة.

ومن ثمّ يمكن أن نحدّد هذه الوظيفة بأنّها اجتماعيّة، في المدىٰ الطّويل، وبأنّها أساساً معرفيّة: هي نشدانٌ للتّغيّر وللتّواصل، وللمعرفة معاً، وظيفة قائمة على سؤالٍ متّصل من غير إجابة نهائيّة أبداً.

إنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع - كما هو واضح - تخضع لعمليّاتٍ معقّدة من حيث النّقلة من المحيطي إلى المركزي، والعكس، إذا اعتبرنا الأدب هنا محيطياً وإذا افترضنا أن المجتمع هو المركز.

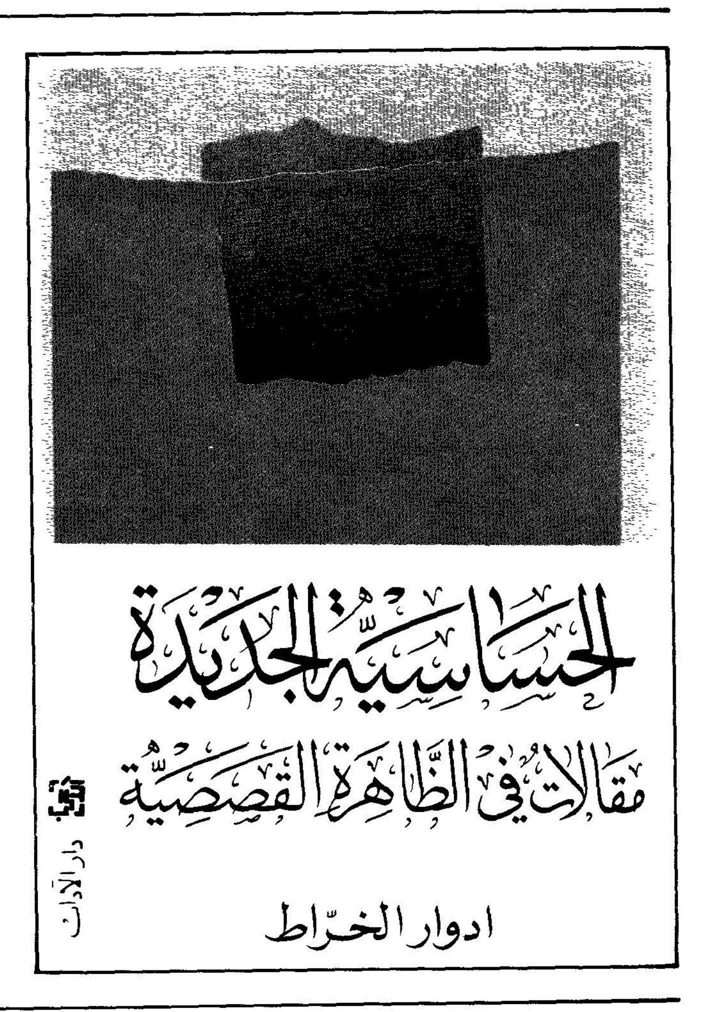
أعتقد أن للأدب دوراً مؤثّراً في التغيُّر الاجتماعي، مع العلم بداهةً أنّ كل عمل أدبيّ بمفرده هو بالتّعريف غير قابلٍ للمقارنة ويمثّل تحدّياً للتّكرار أو التّنميط. وأعتقد كذلك أنّ الفنّ سيظلُّ محتفظاً بسرِّه الّذي لا يُفضّ سواءً عن طريق التّحليل الاجتماعيّ أو النّفسيّ أو حتى النصّي.

الآليات الّتي تهدف إلى تهميش الفنّان لن تجعل منه أبداً ظاهرة هامشيّة.

قانون الإيمان عندي، روائيّاً وشاعراً كامناً، هو أنّ للأدب وظيفة، حتّى إن كانت غير مباشرة وفعّالة فقط على المدى الطّويل، في التّحوُّل الاجتماعي الّذي يهدف إلى إعادة توكيد القيم الأساسيّة على المستوى الاستاطيقي - ومن ثمّ وبالضّرورة على المستوى الأخلاقي - الجمال والعدالة والحريّة والكرامة الإنسانيّة. للأدب دور حيوي، بمجرّد وجوده، بمجرّد سعيه إلى كشف حقيقةٍ معيّنة للإنسان، وحاشى أن أقول «الحقيقة» الواحدة الوحيدة المطلَقة الثّابتة للإنسان.

كلُّ حقيقةٍ وكلُّ واقع للإنسان - أيّاً كان تصوّره - يتضمّن مقوّماتٍ اجتماعيّةً، كما يتضمّن مقوّمات ثقافيّةً، وداخليّة، وميتافيزيقيّةً في الآن نفسه.

القاهرة





قصائد... خفيفة!

محمد الهادي الجزيري

تحقيق سريع

من أين لك هذا الخيرُ؟
هذا العسل الممنوع وهذا التُّوت المنثور
وهذا الخمرُ؟
من أين لك هذا التُّفَّاح المنحوت
وهذا الزَّهرُ؟
من أين لك هذا القهرُ؟
حسناً
لك ما لـك والقسمة شرُّ
حسنـاً.
من أين يجيءُ الصَّبـرُ؟
حسناً... حسناً سأمرُّ

* * *

ذنبي الأخـير

اعترفتُ بما اقترف الطِّين من شهوات
ومن سكـرات
اعترفت بما أطلق القلب من زفرات
ومن أغنيـات
واعترفت بذنبي الأخير
«يا إلَهي أُريدُ اللِّحاق
بمن سَبَقَتني إلى سدّة الاعتراف»
وألقيتها في الجحيم

* * *

رؤيـا

الآنْ
الآنَ... الآنَ... أَرَى
لكنِّي لا أجدُ الأفعالَ ولا الأسماءْ
....
....
ما أتفه ما يكتبه الشعراءْ

* * *

وفـاء

والتّوتِ...
لأنتَ الأعذب والأبهى
لكنِّي زوجٌ وأبٌ
ووفيٌّ كالموتِ...
دعيني أرجوك أعُودُ إلى بيتي

* * *

للمغنّـي

صَامِتاً سيظلُّ المغنِّي
ومُختبلاً سيمُرُّ إلى المقبرهْ
قصد الله والنَّاس والكلماتِ
وعَادَ بلا حنْجَرَهْ

تونس

قصائد

انطوان رعد

الاحتفال

احتفلي بالعمر قبل الغيابْ
كما به أحتفلُ
صديقتي نحن كعود الثّقابْ
يموت إن لم يشتعلْ
يموت إذ يشتعلُ

* * *

مذكّرات

يا موجةً تكتب فوق المدى
مذكّرات الرّيح والبحارْ
لم يبقَ يا موجة غير الصدى
يئن في طاحونة الدّوارْ

* * *

الموت بالتّقسيط

يأكل من قصعتِنا
يشرب من قهوتِنا
في حضننا ينامْ
وليس يحتاج إلى وسيطْ
لم يعد الموت عدواً لنا
فنحن في حياتِنا
في غفلة الأيامْ
نموت بالتّقسيطْ. . .

خيانة

لم يعد الحسن حليف الصّبا
أزرى به أختاهُ من أزرى
تخونني المرآة يا ويحها!
قد عشقت امرأةً أخرى. . .

* * *

علّمتني الرّيح

علّمتني الرّيحُ
أن أبحر في جرحي
وأن أقرأ في خارطة الخلجانِ
أسرار الخطرْ
علّمتني الرّيحُ
أن أكتب عنواني على الرّيحِ
وأن أمحوَ عنواني
بزخات المطَرْ. . .

* * *

الاستقالة

لأنّني مارست في الحياة يا
صديقتي
هوايتي غوايتي
لأنّني بلغت منها غايتي
ها أنذا من الحياةِ
أعلن استقالتي. . .

مهنة المستقبل

مذ تقاعدتُ وجفَّ النّسغُ
في قلبيَ نسغ العاطفه
مهنتي أن أنسج الرّيحَ
على نَوْل انكساراتي
وأرفو العاصفه. . .

* * *

الصعلوك

توّجتني غربتي
عن وطني المقهور
صعلوكاً كسيحاً
خدَّشت جبهته السَّمراءَ
أظفار الزّمان
خانني الحظُّ
وضاق الكون في وجهي
ولكنْ
لم أبع سيفي
ولم أرهن حصاني. . .

ـ لندن ـ

الاغتراب وأزمة المجتمع المدني:

علاقة الشعب والمجتمع بالسلطة في الحياة العربية المعاصرة

د. حليم بركات

انشغل الفكر العربي منذ منتصف هذا القرن بالبحث عن مسبّبات مسلسل الكوارث والانهزامات، وكثيراً ما تمّ ذلك بالتّركيز على سمات وأوضاع أساسيّة للمجتمع والثّقافة. وقد شملت هذه السّمات والأوضاع الأساسيّة: التبعيّة نتيجةً للاندماج في النّظام العالمي واتساع الفجوات بين الطّبقات الاجتماعية (سمير أمين، جلال أمين، محمود عبد الفضيل)[1]؛ والتّجزئة الاجتماعيّة والسّياسيّة وقيام الكيانات والدّول القطريّة (نديم بيطار، غسّان سلامة)[2]؛ ومركزيّة الفكر الدّيني وبنية التّفكير الدّيني السّلفي (صادق العظم، محمّد عابد الجابري)[3]؛ أو على العكس التخلّي عن الدّين (سيّد قطب، صلاح الدين المنجّد، مالك بن نبي)[4]؛ وغياب العقلانيّة (قسطنطين زريق، زكي نجيب محمود)[5]؛ والتّنشئة العائليّة وهيمنة الأبويّة أو البطركيّة (هشام شرابي)[6]؛ وإخضاع المرأة وعزلها عن الحياة العامّة (نوال السّعداوي، فاطمة مرنيسي)[7]؛ والثّقافة العربيّة السّائدة الّتي ترجّح هيمنة الثّابت على المتحوّل أو الاتّباع على الإبداع (أدونيس)[8]؛ وازدواجيّة التّغريب والسّلفيّة (عبدالله العروي، عبد الكبير الخطيبي)[9]؛ وحدوث خلل في توازن الذّات العربيّة (علي زيعور)[10]؛ وسلطويّة الدّولة أو الحاكم (خلدون النّقيب، الباقي هرماسي)[11].

هذه هي بعض مسبّبات الكارثة المتكرّرة والمستمرّة حتّى الوقت الحاضر كما وردت في بعض أدبيّات الخطاب العربي ومراجعه خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين. وقد يكون هناك مسبّبات أخرى، كما أنّ هناك مراجع هامّة في هذا المجال فاتني أن أشير إليها. وربّما يكون من المفيد أن ندخل في نقاش حول أهميّة كلّ من هذه المسبّبات بحدّ ذاته وأن نفاضل بينها أو نقبل بعضها ونرفض بعضها الآخر. غير أنّه يبدو لي أنّه سيكون من الأفضل أن نحاول اكتشاف طبيعة التكامل بينها جميعاً إذا ما توصّلنا إلى أنّ كل سمة من السّمات المذكورة تمثّل في الواقع وجهاً أو جانباً من حقيقة أشمل وأعمّ، فلا يكون ما نراه وننشغل به إلّا جزءاً من الصّورة العامّة. هنا نسأل، بكلام آخر، هل يمكن التّوصّل إلى نظريّة تحليليّة شاملة تندمج في إطارها جميعُ هذه المسبّبات أو غالبيّتها وتقدّم لنا شرحاً أدقّ لمصادر الضّعف في المجتمع العربي ولتكرُّر الكوارث الّتي حلّت وماتزال تحلّ به حتّى وصل إلى المأزق التّاريخي العصيب الّذي لا يعرف الخروج منه؟

ثمّ إنّه يجدر بنا ألّا ننسى أنّ عمليّة إيجاد الحلول المناسبة للأزمات

---

(١) كتابات سمير أمين وخاصّة حول الأمّة العربيّة والصّراع الطّبقي؛ جلال أمين، **تنمية أم تبعيّة اقتصاديّة وثقافيّة؟** (مطبوعات القاهرة، ١٩٨٣)، **والمشرق العربي والغرب** (مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٧٩)؛ محمود عبد الفضيل، **التّشكيلات الاجتماعيّة والتكوينات الطّبقيّة في الوطن العربي** (مركز دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٨٨)

(٢) نديم بيطار، **من التّجزئة إلى الوحدة** (مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٧٩)؛ غسّان سلامة، **المجتمع والدّولة في المشرق العربي**، (مركز دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٨٧)

(٣) صادق العظم، **نقد الفكر الدّيني**، (دار الطّليعة، ١٩٦٩)؛ محمّد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي وبنية العقل العربي** (مركز دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٨٤ و١٩٨٦).

(٤) سيّد قطب، **معالم في الطّريق**؛ صلاح الدّين المنجّد، **أعمدة النّكبة**، (دار الكتاب الجديد، ١٩٦٧)؛ مالك بن نبي، **شروط النّهضة** (دار الفكر، ١٩٦٩).

(٥) قسطنطين زريق، **معنى النّكبة مجدّداً** (دار العلم للملايين، ١٩٦٧)؛ زكي نجيب محمود، «ميلاد جديد»، **مواقف**، (العدد ١، ١٩٦٨)، و«العرب ومعنى التّحوّل»، **مواقف**، (العدد ٤، ١٩٦٨).

(٦) هشام شرابي، **مقدّمات لدراسة المجتمع العربي**، ١٩٧٥، **والمجتمع الأبوي** (دار الطّليعة)

(٧) مؤلّفات نوال السّعداوي، وفاطمة المرنيسي

(٨) أدونيس، **الثّابت والمتحوّل** (دار العودة، ١٩٧٤).

(٩) عبدالله العروي، **العرب والفكر التّاريخي**، ١٩٧٣؛ عبد الكبير الخطيبي، **النّقد المزدوج** دار العودة، ١٩٨٠).

(١٠) علي زيعور، **تحليل الذّات العربيّة**، (دار الطّليعة ١٩٧٧).

(١١) خلدون النّقيب، **الدّولة التّسلّطيّة في المشرق العربي المعاصر**، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١؛ الباقي هرماسي، **المجتمع والدّولة في المغرب العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧.

العربيّة مرتبطة بعمليّة التّشخيص. لذلك كثرت الحلول المطروحة حتّى كادتْ أن تتجاوز لائحة المسبّبات. وقد شملت لائحة الحلول المطروحة: الصّراعَ في سبيل الاستقلال، والتّحرير وإقامة الوحدة القوميّة، والإحياء الدّيني، والعمل على تحقيق العدالة الاجتماعيّة أو الاشتراكيّة، والدّيمقراطيّة، واحترام حقوق الإنسان، والتّعدّديّة، والمشاركة الشّعبيّة مشاركة فعّالة في الحياة السّياسيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة وعلى مختلف الصُّعُد والمستويات. وكثيراً ما تُبسَّط الأمُور فيقال مثلاً أنْ لا حلَّ إلاّ في الوحدة القوميّة أو في الاسلام أو في العلمانيّة أو في الدّيمقراطيّة وترسيخ المجتمع المدني عن طريق إشراك الشّعب في مختلف المجالات السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة.

لن أحاول في هذا البحث أن أربط بين الشّروح المختلفة لأسباب الكوارث العربية - ومنها ما تمّ التّوصُّلُ إليه باتّباع مناهج مثاليّة تركّز على الثّقافة، متجاهلةً البنى الاجتماعية والاقتصاديّة التّحتيّة الظّاهرة والخفيّة، أو مناهج جدليّة تعكس الأولويّات فتركّز على البنى هذه وتهمل البنى الثّقافيّة الفوقيّة أو تشير إليها إشارة عابرة. ثمّ إنّ بعض هذه المناهج التّحليليّة تشدّد على العوامل الدّاخليّة متجاهلة العوامل الخارجيّة، والعكس صحيح. كذلك تشدّد بعضها على العوامل الاقتصاديّة أو الاجتماعيّة أو التّاريخيّة أو النّفسيّة دون غيرها. وكلّ ذلك يؤدي بالنّتيجة الأخيرة إلى طريق مسدودة في محاولة الجمع بين مختلف هذه المسبّبات في إطار نظري تحليلي واحد، فنجد أنفسنا وقد عدنا إلى نقطة البداية فنختار ما ينسجم مع رؤيتنا ونرفض أو نهمل ما لا ينسجم معها.

وهذا ما يمكن أن نقوله تماماً بالنّسبة للتنوّع في الحلول المطروحة. إذ إنّنا كثيراً ما نركّز على كل حلّ على أنّه الحلّ الوحيد والأنجع، ونرفض الحلول الأخرى من موقع العداء دون حوار أو نقاش مع الأطراف المعنيّة والمشاركة - كلٌّ بطريقته الخاصّة - في صنع المستقبل على صورته ومثاله. وبذلك ندخل في مأزق التّشتّت الفكري.. أو نحنُ بالأحرى نظلّ نفكّر ضمنه.. فنحن في الواقع لم نخرج منه كي نتخوّف من إمكانيّة الدّخول فيه مرّة أخرى. ومادمنا معنيّين لا بمهمّة التّنظير فحسب بل بمهمّة العمل لوضع حدّ للتّقهقر العربي وللبدء في عمليّة بناء المجتمع الجديد وتحقيق الغايات والأهداف المرجوّة كذلك، فإنّ عمليّة التشتّت الفكري تغدو مأساوية حقاً.

***

إلى هنا ويصبح عليّ أن أخوض في مسألة الاغتراب وأزمة المجتمع المدني دون أن يغيب عن بالي أنّه قد يبدو وكأنّني أضيف عاملاً آخَرَ للائحة المسبّبات المذكورة سابقاً، فأتوصّل بالتّالي - وبناءً على هذا التّشخيص المفترض - إلى أنْ أُسهم كغيري في توسيع إطار البلبلة الفكريّة بدلاً من التّقريب بينها ودمجها في إطار موحّد.

وتجنّباً للتّوصّل إلى هذه النّتيجة، سأركّز في بقيّة هذا البحث على تحديد ما أراه مسؤولاً مسؤوليّة جوهريّة عن الكارثة وعن التخبّط في التّوصّل إلى حلول فعّالة. غير أنّني سأعمد إلى تجنّب الوقوع في شرك التّفكير الأحادي، فأعترف أوّل ما أعترف بأهميّة المسبّبات السّابقة وأشدّد على ضرورة التّفاعل والتّباحث والنّقاش الحرّ بين مختلف الأطراف المتصارعة دون خوف أو تزلّف أو مسايرة أو رقابة تشوِّهُ الحقائق.

كنت قد كتبت في إطار النّقد الذّاتي بعد هزيمة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ دراسةً حول الاغتراب والثّورة في الحياة العربيّة المعاصرة[١٢]، وعملت منذ ذلك الوقت على تطوير مفهوم الاغتراب وربطتُهُ مُؤخراً بأزمة المجتمع المدني. وقد رأيت أنّ من الممكن الربطَ بين المفهومين باعتبار أنّ كلاًّ من المفهومين يُعنى بمدى عجز الإنسان في علاقته بالمؤسّسات... وإن كانت أدبيّاتُ المجتمع المدني، وبخاصّة العربيّة، تركّز على علاقة المواطن بالسّلطة أو الحاكم.

قصدتُ بمفهوم الاغتراب التّعبير عن حالة عجز الإنسان في علاقاته بالآخرين والمؤسّسات والمجتمع والنّظام العام. وهنا يهمّني أن أوضح أنّ تعبير الإنسان يشمل الشّعبَ أو الفردَ أو المواطنَ أو كلّها معاً. وبهذا المعنى يكون الإنسان مغترباً بقدر ما تحيله هذه العلاقات إلى كائن عاجز فقدَ السّيطرةَ على مصيره ومنتوجاته وإبداعاته أو مخلوقاته ومؤسّساته وأدوات عمله فتحوّلت هذه إلى قوّة مادّيّة ومعنويّة تعمل ضدَّه بدلاً من أن تُستعمل لصالحه وفي سبيل تحسين أوضاعه وإغناء حياته ورفع معنويّاته وتفجير طاقاته الإبداعيّة. وبذلك يصبح الإنسان المغترب فقيراً في صلب حياته الخاصّة والعامّة. وبكلام آخر، بفقدان الإنسان السّيطرة على حياته ومصيره ومؤسّساته، يتمّ إخضاعه ويُسْلَب الشّعبُ والمجتمعُ من طاقاتهما الإبداعيّة ومن قدرتهما بالتّالي على التجدّد ومواجهة التّحديّات. وعلى هذا الأساس يمكن الحديث عن اغتراب الإنسان مثلاً عن العائلة والدّين والعمل والتّربية والسّلطة السّياسيّة وعن المجتمع نفسه.

وبقدر ما تتحوّل المؤسّسات إلى قوّة مستقلّة عن الإنسان تحدُّهُ عن حقّ المشاركة، ومضادّة له وخارجة عن إرادته، يفقد هذا الإنسان سيطرته على حياته بالذّات. فحياته ذاتها لا تعودُ ملكه، بل ملك القوة المسيطرة عليه؛ وعليه لا يستمدّ الإنسانُ المغترب اكتفاء ذاتيّاً في علاقاته بهذه المؤسّسات ولا يشعر بالرّضى بل بالتّعاسة.

وكما يمكن الحديث عن الأفراد والجماعات والشّعب، يمكن الحديث أيضاً عن المجتمع نفسه: فيصبح مجتمعاً مغترباً عن ذاته ومغرّباً بقدر ما يفقد سيطرته على موارده بسبب اندماجه بالنّظام العالمي المسيطر وتبعيّته، ولاسّيما حين تشمل التّبعيّةُ الحياةَ السّياسيّةَ والاقتصاديّةَ والثّقافيّةَ. وقد أصبح من المهمّ جدّاً أن نتعمّق في دراسة تبعيّة المجتمع الشّاملة واغترابه عن ذاته في ضوء التّطوّرات العالميّة

(١٢) حليم بركات، «الاغتراب والثّورة في الحياة العربيّة المعاصرة»، مواقف، العدد رقم ٥، ١٩٦٩.

الأخيرة كانهيار الاتّحاد السّوفياتي وقيام النظام العالمي الجديد وحربي الخليج، حتّى بدأ الكثير من العرب ـ بلدانا وشعوباً وجماعات وأفراداً ـ يشكّون بإمكانيّاتهم وقدراتهم على تجاوز أوضاعهم وإعادة بناء المجتمع الجديد الّذي نريده لأنفسنا وصارعنا من أجله أجيالاً فاتّسعت وتعمّقت في حياتنا الفجوةُ بين الحلم والواقع.

ويبلغ الاغتراب أَوْجَهُ حين يغيب المجتمع المدني فيجرَّد المواطنُ من حقوق المشاركة في الحياة السّياسيّة العامّة في ظلّ هيمنة الدّولة أو الحاكم على المجتمع. فمنذ مطلع النّصف الثّاني من هذا القرن، أصبحت شؤونُ المجتمع ووظائفه العامّة حكراً على الدّولة والحاكم: حُرِمَ المواطنُ من حقوق التّعبير عن رأيه، والتّجمّع، والتّعبئة، والعمل في تجمّعَاتٍ ومنظّمات وحركات وأحزاب وجمعيّات مهنيّة ونواد ونقابات واتّحادات مستقلّة. وقد تمّ ذلك باسم الاستقرار السّياسي أو الغايات الكبرى الّتي صارع العرب منذ بدايات العصر الحديث من أجل تحقيقها؛ وأقصد بذلك: التّحرير والوحدة القوميّة والعدالة الاجتماعيّة وبناء الدّولة والتّنمية والدّيمقراطيّة وغيرها.

ليس من الغريب، إذن أن يشعر العربُ بالاغتراب، ولاسيّما فيما يتعلّق بجانبي التّهميش والعجز. القوة الاقتصاديّة، لا القوة السّياسيّة وحدها، أصبحت امتيازاً للطّبقات أو الجماعات أو العائلات الحاكمة. من هنا هذا الاحساسُ العميق الواسع الانتشار بين العرب بأنّ النّفط الّذي كان يجب أن يحقّق لهم الازدهارَ والمنعةَ والقوةَ والتّقدّمَ في مختلف مجالاته قد جلب عليهم الويل في الواقع، فأصبحوا هدفاً لغزو استعماري جديد حتّى فقدوا سيطرتهم على مواردهم الّتي تُستعمل حاليّاً ضدّهم لا من أجلهم. في التّاسع من آذار/ مارس ١٩٩١، كتبتُ في يوميّاتي حول حرب الخليج ما يلي:

> لأنّنا نملك النّفط تمتلكنا الشّركاتُ والأساطيلُ والجيوشُ
> ويمتلكنا الشّيوخُ والأمراءُ والقبائلُ
> لن تشفع بنا لحمةُ القوميّة والدّين والثّقافة والدّم
> .. لأنّنا نملك النّفطَ لم يعد لنا دمٌ نملكه
> أصبح سفكُ دمنا حلالاً لأهل الصّقيع المحتاجين إلى حرارة الطّاقة الدّفينة في رمالنا وتحت شمسنا السّاطعة. يخرجون النّفط من أرضنا ويدفنون الجسد العربي مكانه[١٣].

وقبل ذلك (تشرين أوّل/ اكتوبر ١٩٩٠) وفي اليوميّات ذاتها، كتبتُ:

> وُجدَت الشّجرةُ العربيّة ميّتةً في ظروف تاريخيّة غامضة
> ولمّا دقّقَ الباحثون في أسباب الموت
> اكتشفوا نفطاً في مسام أوراقها

ومهما قيل عن غياب المجتمع المدني وعجز العرب وعدم سيطرتهم على مواردهم وحياتهم بالذّات، فإنّني أفترض هنا أنّ الشّعوب المغلوبة على أمرها ستنتفض عاجلاً أو آجلاً وتضع حدّاً لتقهقرها وخضوعها وتؤكّد على حقّها في الحياة. وقد تكون البداية بطرح سؤالٍ كذلك التّساؤل الّذي طرحه محمّد أركون عن كيفيّة قدرة الحكومات العربيّة على احتواء غضب الجماهير العربيّة حتّى الوقت الحاضر؛ فَـ «تجد نفسها مطاعة بالرّغم من أنّها ليستْ بالضّرورة معترفاً بها شرعيّاً»[١٤].

إنّ مشاركة الشّعب في تسيير شؤونه وشؤون المجتمع مشاركةً ناشطةً وحرّةً هي المقياسُ الحقيقي لمدى حضور المجتمع المدني وتقدّمه. وبكلام آخر، يوجد المجتمع المدني ويقوم بوظائفه على الوجه الصّحيح بحسب الدّرجة الّتي يشارك فيها الشّعبُ مشاركةً فعّالةً في تسيير شؤونه السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة؛ فلا تقتصر هذه المهمّات على الدّولة والحاكم فحسب. وبين المؤشّرات على وجود المجتمع المدني مساهمةُ المواطنين والمواطنات مساهمةً فعّالة وحرّة من خلال مؤسّساته الحرّة المستقلّة، أي في الأحزاب السّياسيّة والنّقابات العمّاليّة والجمعيّات المهنيّة والمنظّمات التطوعيّة.

توصّل علمُ الاجتماع السّياسي إلى القول بوجود الجانب الاجتماعي والجانب السّياسي في تنظيم المجتمع أو حياة الجماعة، وبتداخل

تمكّنت الدّول العربيّة من فرض هيمنتها على المجتمع والشّعب من خلال السّيطرة على العائلة والقبيلة والطّائفة والدّين والأحزاب والنّقابات والجمعيّات والاتّحادات المهنيّة!

الجانبين حتّى لا يمكن الفصل بينهما. هناك المجتمع وهناك الدّولة، ويكون الاغتراب على أشدّه حين تتغلّب الدّولة على المجتمع؛ وهذا هو الحال في الواقع العربي. هنا في رأيي يمكن اكتشاف سرّ الانهزامات والكوارث العربيّة، فتكون نقطة البداية في البحث عن حلّ هي العمل على تحرير المجتمع من قبضة الدّولة. غير أنّ ذلك ليس كافياً؛ فالدّيمقراطيّة الحقيقيّة لا تكون إلّا بإقامة المجتمع المدني، أي المجتمع الذي يشارك فيه الشّعب مشاركةً فعّالة وحرّة في صنع مصيره وتحقيق أحلامه ومطامحه من خلال تنظيماته وأحزابه ونقاباته وجمعيّاته واتّحاداته.

والحقّ أنّ المجتمع المدني يخضع للدّولة في المجتمعات الصّناعيّة المتقدّمة. فقد خضع المجتمعُ المدنيُّ في الغرب لقيم السّوق والاستهلاك، وخَضَعَ في الاتّحاد السّوفياتي السّابق لسيطرة الدّولة والحزب الواحد. ويبدو لي أنّ المجتمع المدني خضع في غالبيّة البلدان العربيّة، إن لم نقل كلّها، إلى كلّ من سيطرة الدّولة وقيم السّوق

(١٣) حليم بركات، حرب الخليج: خطوط في الرّمل والزّمن (يوميّات من جوف الآلة)، (مركز دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٩٢)

(١٤) محمد أركون، «المثقّف في العالم العربي الإسلامي»، المقدّمة، السّنة الأولى، العدد السّادس، نوفمبر ١٩٨٧، ص ٥.

الاستهلاكيّة[١٥].

ويتّضح لنا غيابُ المجتمع المدني على الخصوص في زمن الأزمات والتّحديات التّاريخيّة الكبرى وأثناءَها. فليس غريباً، إذن، أن نكتشف فجوةً كبرى بين الحلم والواقع في الحياة العربيّة المعاصرة: حلمنا بالتّحرير والتّحرّر من التّبعيّة وإقامة الوحدة القوميّة وبناء المؤسّسات والتّغلّب على الفجوات الطّبقيّة بين الفقراء والأغنياء وتحقيق الدّيمقراطيّة والتّنمية الشّاملة. هذه أحلام كبرى وقد عجزنا عن تحقيقها واعترفنا على الأقلّ ضمنيّاً بعجزنا. وفي عجزنا الحالي نميل للتّواضع في تحديد أهدافنا ومطامحنا وشعاراتنا فيكون أقصى ما يمكن أن نسعى إليه حاليّاً هو أن نطالب بالحرّيّات واحترام حقوق الإنسان والتّعدّديّة[١٦].

ومع أنّ الشّعوب المقهورة لابدّ أن تنتفض وتستعيد سيطرتها، فإنّ من المتوقّع أن تتمكّن الدّول العربيّة من الاحتفاظ بهيمنتها على المجتمع والشّعب لزمنٍ ما يصعب تحديدُه في ظلّ الأوضاع السّائدة. ولقد تمكّنت هذه الدّولُ من فرض هيمنتها وتوسيع دائرتها من خلال السّيطرة على المؤسّسات التّقليديّة والحديثة؛ وأقصد بالمؤسّسات التّقليديّة تلك الّتي ترتكز إلى العائلة والقبيلة والطّائفة والدّين وما أشبه، وأقصد بالمؤسّسات الحديثة تلك الّتي تتمثّل بالأحزاب والنّقابات والجمعيّات والاتّحادات المهنيّة.

ما العمل، إذن؟ يبدو لي أنّ هناك تصوّرين بديلين أساسيّين للمستقبل العربي: هناك رؤية تحصر طموحها بمهمّة تدبير الأمور النّاتجة عن المشاكل القائمة. وتستند هذه الرّؤية إلى إقرار شبه عقلاني وشبه واقعي في ظلّ الأوضاع العربيّة القائمة باستحالة إيجاد حلول شاملة للمشكلات الكبرى المستعصية. وأمّا الرّؤية الثّانية البديلة فهي الإصرار على التّمسّك بمهمّة إحداث تحوّل شامل يعالج المشكلات الكبرى من جذورها دون مساومة على الثّوابت والمبادئ الأساسيّة باعتبارها مبادئ أخلاقيّة عادلة.

ومع أنّني أميل إلى تفضيل الرّؤية الثّانية وأجدني عاجزاً عن العمل في إطار الرّؤية الأولى، فإنّني أعترف أنّ أصحاب الرّؤية الشّموليّة مهمَّشون ومعزولون عن الشّعب في وقت أصبح فيه ضحايا واقع العرب المرير غير قادرين على تحمّل مزيد من التّضحيات دون أمل بحصول حلول مُرضية في المستقبل القريب أو حتّى المتوسّط المدى أو هم مايزالون يحتفظون بثقتهم المعهودة بالشّعب والتّاريخ؛ أي مايزالون متمسّكين بخياره المثالي الأمثل.

تجاه هذا الوضع المربك، أرى أنّ التّوجّه الّذي يجب أن نعمل من ضمنه هو أولويّة السّعي لإقامة المجتمع المدني، أي إلى مشاركة الشّعب مشاركة حرّة وناشطة، منظّمة وشاملة للشّؤون السّياسيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة. فالأهداف الكبرى الّتي كافح العرب في سبيلها طوال تاريخهم الحديث لا يمكن تحقيقها إلّا عن طريق الدّيمقراطيّة واحترام حقوق الإنسان. هذا هو في ظنّي المطلب الشّعبي الأوّل، خاصّة إذا ما اعتَمَدَتْ هذه الدّيمقراطيّة مبادئَ الحرّيّة والعدالة مجتمعةً: لا حرّيّة بدون عدالة، ولا عدالة بدون حرّيّة.

الأنظمة لا ترغب في المواجهة، والتيّار الدّيني يحرّض ولا يضع برنامجاً شاملاً!

وإلى أن يتمّ ذلك، سيظلّ العالمُ العربي ضعيفاً ومعرّضاً لمزيد من الكوارث والانهزامات. وما نحن في شأنه في ظلّ هذا الواقع هو التّحرّر من الكوابيس قبل أن تتكوّن لنا أحلامنا الجديدة. ومع هذا فإنّنا لن نستسلم لليأس؛ فالشّعب غير راضٍ عن وضعه ويرفض الأنظمة القائمة ويعاني من اغتراب لن يتحرّر منه بالهرب من مواجهة الواقع ولا بالخضوع والاستسلام له، بل بالعمل على تغييره. ولابدّ من التّغيير... فقد وصل العرب من خلال الوضع القائم وبفعل الخيارات المطروحة أمامهم إلى طريق مسدود لا إلى مفترق طرق حقيقي. ولقد أثبتتِ الأنظمةُ القائمة عدمَ قدرتها أو حتّى عدم رغبتها في مواجهة التّحدّيات الكبرى ووضع حدٍّ لمسلسل الانهزامات والكوارث. ولا يمثّل التّيّار الدّيني انتقالة نوعيّة عمّا عرفناه في السّابق رغم ما يتّصف به من حيويّةٍ وحماس وسعة انتشار، بل هو أكثر تخلّفاً ممّا عرّفناه في الماضي وأكثر تعبيراً عن الإحباطات العربيّة منه عن أحلامها للمستقبل، وأَمْيَلُ للتّحريض منه لوضع برنامج شامل يعالج المشكلات الأساسيّة. لابدّ إذن من العمل بسلوك طريق جديدة. وتكون بدايةُ العمل في سبيل التّغيير الشّامل، بالسّعي لإقامة المجتمع المدني الّذي يتبلور في ظلّه الوعيُ والصّراعُ الحقيقيّان. ولتتصارعْ أو تتنافس الحركاتُ الممثّلةُ للشّعب وفئاته كافّةً في مناخٍ من الحرّيّة والاحترام المتبادل.

الآمال معقودة، إذن، على انبثاق المجتمع المدني بتحريره من قبضة الدّولة بدءاً من تكوّن وعي الشّعب بأهميّة مشاركته واعتماده على موارده الذّاتيّة الإنسانيّة والماديّة والعمل من خلال مؤسّساته الخاصّة على تغيير الواقع باتّجاه تحقيق أهدافه الكبرى ونحن نقف على عتبة القرن الحادي والعشرين. إنّ الإنسانيّة لم تعبر بعد الأفُقَ الأخيرَ كما يظنّ البعض إذْ يتطلّعون إلى الماضي بدلاً من المستقبل الّذي يرونه صورةً للأمس. إنّ آفاقاً جديدة تنتظر العرب، وهم ساعون إليها في سبيل تقرير موقعهم من التّاريخ.

واشنطن (الولايات المتّحدة)

(١٥) لمزيد حول هذه الأمور وحول أزمة المجتمع المدني في العالم العربي، راجع كتابي الصادر حديثاً The Arab World Society, Culture and State (University of California Press, 1993)

(١٦) بدأ الاهتمام بمفهوم المجتمع المدني في الخطاب العربي المعاصر خلال السّنوات القليلة الأخيرة. وتجدر الإشارة بشكل خاص إلى كتابين في هذا المجال هما: **المجتمع المدني في الوطن العربي ودوره في تحقيق الدّيمقراطيّة** (مركز دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٩٢؛ ومركز البحوث العربيّة، ندوة القاهرة، ١٩٩٠)، و**غرامشي وقضايا المجتمع المدني** (عيبال للدّراسات والنّشر، ١٩٩١).

استفحال القوّة.. تراجُع السّلطة

المشهد الكوني العام وضياع الفردية (راهنا)

د. مصطفى الكيلاني

القُوّة - السّلطة

متى تنكشف القوّة؟ وكيف؟ متى، وكيف تحتجب وَرَاء سياج السّلطة أو مجموع السُلط في أزمنة دون أزمنةٍ أخرى في تاريخ الحكومات وشتّى المؤسّسات؟

إنّ أبرز سمة في هذا العصر استفحال القوّة وتراجع السّلطة.

فليست القوّة - في تعريف بدْئيّ - رديف السّلطة، وإنّما السّلطة عند تفكيكها تنكشف لنا قوّةً مُنظّمة كأَنْ تظهر في أنساق أو ما يُشبه الأنساق تبعاً للظرفيّات التّاريخية والوقائع المجتمعية المختلفة، فتختزن بذلك أنظمة فكريّة يُمثّلها أفرادٌ ومجموعاتٌ، وتُحيل بالضّرورة على أجهزة سياسيّة وإيديولوجيّة ودعائيّة في مختلف الصُعُد من البلد الواحد إلى الإقليم ومنه إلى القارّة وصولاً إلى العالم بأسره.

إنّ السّؤال الّذي يختصر بكثافة تفاصيل المأزق التّاريخي الّذي يَسِمُ العالم بأسره في هذه الأعوام الأخيرة - في رأينا - هو سؤال السّلطة والقوّة معاً: ماذا يحدث حينما يختلّ التّوازن في العلاقة بين القوّة من حيث هي بَدْءٌ مرجعٌ، حركةٌ تندفع في أيّ اتّجاه ولا اتّجاه لها؛ وبين السّلطة إذ تصْطَدِم بالوقائع المباشرة وتتَهيْكل باستمرار في وهَج التّاريخ الحادث دون أن تنغلق في أبنية مُحدّدة نهائيّة... ذلك أنّها تتأسّس على القوّة وما يُمكن أن يكون نقيضاً لها، على حجّة القوّة وقوّة الحجّة مَعاً، تُهاجم التّخوم المحيطة بها حيناً وتلتفّ حول ذاتها حيناً آخر خَوْفاً من السّقوط كَأَنْ يهتزّ المشهد فجأةً ويتفكّك، فتندفع الحوافّ صوب المركز كَيْ تهدمه وتحتلّ موقعه وتدفعه إلى الهامش لتستمرّ زمناً في السّيطرة شبه الكاملة ثمّ تتراجع لتَرَبُّص أو ترقد هناك في انتظار هيمنةٍ قادمة مُمكنة؟..

استفحال القوّة: مَوْتٌ يُهدِّد الجميع

هو الموت يتوسّط المشهد العامّ ويتّخذ له أشكالاً مختلفة كالحرب والقتل والتّدمير والاغتصاب والتّهجير ومشاريع الإبادة. إلّا أنّ تراجع السّلطة واستفحال القوّة في مشهد الموت العامّ لا ينفيان وجودَ أيّ تخطيط أو نظام، وإنّما القوّة مسكونة بالسّلطة دائماً، كما أنّ السّلطة تكتمن القوّة وتمارس بها النّفوذ. وذلك ما يفضح أحياناً الفراغات المستفحلة داخل ملفوظات الديموقراطيّة ذاتها إذْ تتحوّل القوّة فجأةً من الكمون إلى الحركة المباشرة والعنيفة عند «ضرورة» الدّفاع عن الديموقراطيّة من «الأخطار المحدقة بها»؛ وبذلك تتولّد مرحلة سيطرة القوّة على السّلطة باسم الديموقراطيّة ذاتها و«حقوق الإنسان»؛ وتلتقي الملفوظات ونقائضها في مَدّ وجزر من ممارسة الديموقراطيّة تحت لواءِ نفوذ السّلطة إلى إعلان الحرب باستخدام القوّة دون الانفصال كليّاً عن وهم السّلطة والدّفاع عن الدّيموقراطيّة.

إلّا أنّ استفحال القوّة خَطر يهدّد الجميع بما في ذلك القوّة ذاتها. فلا عجب أن يتوقّف مسارُ القوّة ليملأ بعض الفراغات المحيطة به. وما تنازُل الأقوى عن بعض المواطِن، وقد بلغت به القوّة الأوجَ، إلّا

علامة القوّة التي أسقطتْ جميعَ القوى المضادّة لها ولم يَتَبَقَّ لها إلاّ الانتقال إلى مرحلة الدّمار الذّاتيّ. فينشأ من داخل القوّة وعيُ التدارك خوفاً من سقوط الخصم الكامل وتحوُّل الصّراع إلى المَوَاطن الخلفيّة؛ وتبادر القوّةُ آنذاك بالسّير خطواتٍ إلى الوَراء كي ينقلب، بالقَصْد، مشهدُ العنف المدمِّر للآخر فجأةً إلى رغبة مُلِحّة في التّعايُش. وكما يقتدي المغلوب بالغالب عادة حِرْصاً على البقاء بدافع الوعي أو اللاّوعي، فإنّ النّقيض وقد بلغ به الوهن أقصاه لا يجد أمامه سوى الإذعان لإرادة جلاّده، فيمُدّ لَهُ اليدَ في ذهول الضحيّة. وما كان مستحيلاً في تاريخ الأحزاب المعارضة داخل بلدان العالم اليوم، وخاصّة البلدان الأكثر تخلّفاً وخضوعاً لحكومات دول الشّمال، يُمسي ممكناً؛ والقضيّة الفلسطينيّة تنقلب بعد ترتيبات سريّة إلى تفاوض؛ والأرض تُمْسي، في الإعلام الرّسمي العالمي، ملكاً للجميع، وهي حفنة تراب لِمَنْ هُمْ أصحابُها الشّرعيون في منطق التّاريخ والوجود، وهي امتداد مُدن وقرى وشطآن لمن لا يملك منها إلاّ أصداء دول قديمة وأساطير الأوّلين وخرافة العودة والاستيطان. وإذا كانت السّلطة في أزمنة الكفاح الإنساني المعتادة حركاتِ صعود ونزول، اندفاعاتٍ وتراجعات، انتصاراتٍ مؤقّتةً وهزائمَ قادمة، تُشارك في النفوذ عادةً بأساليب التّعاقد والانتخاب، فإنّ القوّة في فترات صعودها المأساويّ ضمن أزمنة محدّدة على امتداد التّاريخ الإنسانيّ وتحديداً في هذا المشهد التّاريخيّ الرّاهن الّذي ننتهي إليه اليومَ هي النّفي الكامل لأيّ وجه من وجوه الاختلاف. أي أنّ «القتل الأبويّ» يستلزم تمزيق ذوات الأبناء والأفراد والشّعوب والمجموعات الإقليميّة والقاريّة على حَدّ سواء وتحطيم المرايا، كلّ المرايا، كي تُسدّ على الأبناء جميعُ السّبل المؤدّية إلى رؤية الوجوه في حالات غيبوبتها استعداداً للخروج من دوّامة الملامح المتشابهة وإبْصار الوجه الأبويّ الواحد كما يُبَثّ في قنوات الإيصال الإعلاميّ وبرامج التّثقيف الكونيّ المُنَظّم.

لقد كانت السّلطة في العالم تُتيح حتّى الثّمانينات فُرَصَ ممارسة نفوذها لمواجهة النّقيض الأكبر الآخر. ولكنّ «الأمميّة الثّالثة» وقد تقوّض بنيانُها استحالت إلى محيط تابع للنّظام الرّأسماليّ العالميّ، فاستعادت «الأبوّة» الحديثةُ واحديّة وجهها بعد أن تفسّخت ملامح الوجه النّاشئ منذ ثورة أكتوبر ١٩١٧ وعادت إلى ملامح الوجه القديم.

سقوط مختلف الإيديولوجيّات في زمن استفحال القوّة

فلا عجب اليوم في ظلّ هذه الاختلالات العميقة أن تستقط مختلفُ الإيديولوجيّات دفعةً واحدة حينما تَفَكّك الإطارُ الّذي يصل بينها.

تتصاعد القوّةُ العسكريةُ وتتصاعد القوّةُ في شكليها الإعلاميّ والسّياسي؛ وإذا المشهدُ واحدٌ وإن تعدّدت الوضعيّات والأساليب: هو مشهدُ الطّائرات المغيرة باسم الدّفاع عن الأمن العالميّ تُسقِط آلافَ الأطفال والشّيوخ والنساء في حربِ عسكريّين ضِدّ مدنيّين أبرياء؛ وهو الآلة العسكريّة تحتلُّ بَلَداً بتعلّة إقامة الأمن فيه؛ وهو الحظر يُفرَضُ على شعب بأكمله لمعاقبة النّظام الحاكم داخل البلد؛ وهو التستُّر على مَا يحدث من قطع لرؤوس الأطفال وإبادةٍ جماعيّة وتدمير مساكن واغتصاب فتيات وقَتْل شيوخ وتشويه جُثث[١]؛ وهو التّفاوُض وإمضاء معاهدة استسلام يُفْرَضان بالقوّة الصامتة على قيادة فلسطينيّة تقاذفتها العواصِمُ والحكومات وأربكتها خيْباتُ التنقُّل في ليل المتاهة.

الاستقطاب الواحد ومستقبل استفحال القوّة

تلك هي بعضُ سمات التّاريخ الّذي ننتمي إليه اليوم: استقطاب واحد للقوّة يُتيح لها فُرَصَ التّنامي في الاتّجاه المعاكس لِكُلّ القوى الحادثة والممكنة؛ وحربٌ اقتصاديّة مدمّرة بدأت تكتسح مواطن عديدة في العالم وستنتج عنها اهتزازات داخل البلدان الفقيرة؛ وأمراض اجتماعيّة كالبطالة والجريمة والتشرّد أخذت تهدّد أمن كثير من البلدان الغنيّة.

إلاّ أنّ الاستقطاب الواحد المؤقّت لا يعني اليوم انتفاءَ أيّ مظهر للقوّة أو القُوى المُضَادّة داخل النّظام الرّأسماليّ ذاتِه، وذلك باستقراء الخلافات العميقة بين الولايات المتّحدة الأمريكيّة وبين المجموعة الغربيّة أو في التخوم المجاورة لهذا الفضاء المركزيّ أو ما تبقّى من النّقيض الآخر التقليديّ للنّظام الرّأسماليّ أي الطّرَف الاشتراكي مُمَثّلاً في الصّين الشّعبية بكثافتها السكّانيّة وواقع نموّها وآفاق هذا النموّ الممكِنة مُسْتَقْبَلاً.

مـن أبـرز سمـات تـاريـخ البلدان الاشتـراكيـة المتهدّمة فجائعيّةً قبرُ جميع المكاسِب الثّوريّة وقبر ما سبقها من تضحيات شعبية.

ومن المبالغة في القول الجزمُ على أساس قراءة تروتسكيّة لتاريخ الأنظمة الاشتراكيّة، بما في ذلك تاريخ الثّورة الصينية وما عقبها من تأسيس مجتمعيّ، بأنّ الرّأسماليّة هي النّظام الوحيد الّذي حكم العالمَ؛ وبأنّ ما سُمّيَ «اشتراكيّة» ليس إلاّ «رأسماليّة دولة» تَتقنّع بإيديولوجيا دكتاتوريّة البروليتاريا.

ولعلّ من أبرز سمات التّاريخ الفجائعيّ للبلدان الاشتراكيّة المتهدّمة اليوم استئصالَ جميع المكاسب الثوريّة وقبْرَ ما سبقها من تضحيات شعبيّة جسام، في حين تحافظ كثير من البلدان الرأسماليّة على تاريخها خارج دوّامة الخلافات الإيديولوجيّة وتصون الذّاكرة فيها من

(١) نُشير إلى ما حَدَث مؤخّراً في قرية ستوبْني دُو مِن إبادة جماعيّة قامت بها القُوّاتُ الكرواتيّة ضدّ المسلمين في البوسنة الوسطى داخل ما كان يُسَمّى بيوغوسلافيا.

التَعَطُّل والتّلاشي. وإذا كانت الديموقراطيّة الغائبة أو الكسيحة في ظلّ تلك الأنظمة قبل سقوطها هي سبب الانهيار بعد تراكُمات الأخطاء نتيجةً لتفاقُم البيروقراطيّة السّياسيّة والإداريّة، فإنّها اليوم الشّعار والسّلاح اللّذان يُستَخدَمان لضرب الأمنِ الاجتماعيّ والثّقافي ونسفِ كيان الدّولة والمجتمع وتحويله إلى حُطَامٍ تابع لنفوذ الآخر والتآمر على الوطن والديموقراطيّة ذاتها.

ولا يخفى عن الأنظار ما تمثّله اليابانُ في المجالِ الآسيويّ من قوّة ليست، كألمانيا، منسجمة تماماً مع مركز الاستقطاب الرّأسماليّ؛ ولكنّ تبعات الماضي والحرب العالميّة الثّانية تمنع البنيان راهناً ومنذ الأربعينات من الاندفاع بحريّة كاملة خارج أطواق الآخر المُتَغَلِّب. كما قد تبدو قُوى أخرى جهويّة في مناطق كثيرة من العالم قادرة مستقبلاً على الإسهام في إعادة التّوازن الكونيّ وتنظيم القوّة كي تستعيد مواضعها الخلفيّة وتدع للسّلطة حَقّ ممارسة نفوذها بالقوانين والمؤسّسات ومنطق الحوار والتّفاوض على أساس مبادئ كبرى تُلزم أخلاقيّاً احترامَ القويّ للضّعيف؛ إذ بالقوّة المُضادّة يمكن وقف انتشار نفوذ القوّة وإنشاء نظام حماية عالميّ جديد.

ولكنّ الحرب الاقتصاديّة الّتي أخذت تكتسح العالم راهناً، وشَبَحَ استفحال الظّاهرة الاستعماريّة الجديدة بالهيمنة على مصادر الغذاء والطّاقة والإعلام، يُؤكِّدان صعوبةَ المعارك القادمة وينذران بأعوام قاسية في مستوى العلاقات بين الدّول والأزمات الاقتصاديّة والهزّات الاجتماعيّة المنتظرَة داخل مُعْظَم البلدان في العالم. وما حَدَثَ منذ حرب الخليج وانهيار الاتّحاد السّوفياتي ليس إلاّ بوادر مرحلة مخاضٍ صعبٍ تصل بين حِقْبَتَيْن في تاريخنا المعاصِر.

تحرير فرديّة الإنسان شرطٌ أوّل للخروج من المأزق الرّاهن

كُلّما استفحلت أزمة الإنسان توجَّب إعلان تحرير الفرديّة من الضياع. ذلك أنّ القوّة والسّلطة موضوع الإنسان والفرديّة المهدّدة دائماً بالتّلاشي في حركة الارتداد إلى ماضي النّفوذ الجمعيّ. وإذا كان هذا النفوذ في عصور التاريخ المنقضية يُمَارَسُ تحت لواء الدّين في مراحله وألوانه المختلفة، فإنّه اليوم ـ وقد تداعت شتّى الإيديولوجيّات ـ لم يُبْقِ من التّجريدات والقداسات إلاّ البراغماتيّة تتّخذ لها أشكالاً سياسيّة وإعلاميّة وعلميّة تكنولوجيّة عديدة؛ وكأنّنا بذلك نقتحم عصر تَدْجين الإنسان وفسْخ الذّات الفرديّة إلى عقود طويلة. وَمَا على ثقافة الاختلاف اليوم إلاّ أن تجزئ الأسئلة وتعيد النّظر في مُعْظَم المساءلات قبل أن يشمل طوفانُ «الدين الجديد»[٢] كلّ البلدان والمؤسّسات والعقول.

لم يعد مجال الاخْتلاف اليوم كائناً بين العِلْم وما هو خارج عن العلم، أو بين الحريّة ونقيضها، أو بين حقوق الإنسان وما هو مُعَادٍ لتلكَ الحقوق، أو بين الاستغلال بأصنافه المختلفة وما هو نقيض الاستغلال، أو بين الدغمائيّة في شكلها العَقَدي أو السياسيّ والفكر التَعَـدُّديّ. بل تحوّل الصّراع إلى داخل ماهيّة الإنسان ـ الفرد، وانكشف للجميع تيّار «قَتْل الإنسان» ومحاصرة فرديّته بلغة الحريّة ذاتها و«حقوق الإنسان» والديموقراطية والاختلاف... كلّ ذلك في مشهد كونيّ عامّ انتقلت فيه القوّةُ من مرابضها الخلفيّة إلى واجهة الممارسة السّياسيّة والحضاريّة بأساليب الهيمنة العسكريّة والسّيطرة شبه الكاملة على كينونة الفرد.

«البراغماتيّة» التي تعتمد «المصلحة» و«الإعلام» أشدّ خطراً على فرديّة الإنسان من الإيديولوجيّات التي سقطتْ!

ولا يمكن أن تُردَّ القُوَّةُ إلى مواطنها الخلفيّة لإيقاف زحفها على مراكز السّلطة في كلّ المواضع إلاّ بقوّة مُضادّة من طبيعة مختلفة هي القوّة المعرفيّة التي تتأسّس حَتْماً على أخلاقٍ جديدة تُواصل نهجَ الأخلاق التي دعتْ في عصور تاريخيّة منقضية إلى ضمان حريّة الفرد وحقّه الكامل في الاختلاف تفكيراً وتعبيراً.. وقَدْ تَبَيّن لنا في تاريخنا المعاصر أنْ ليس للفكر عند استفحال الأزمات إلاّ الالتجاء إلى مراجعة أخلاقيّة تعيد للإنسان (أفراداً وشعوباً) حُضوره المتقدّم وتحوّل قيمه إلى سلطة عُليا تمنع كُلَّ السُّلَط من الزيغ أو الارتداد، فيتأكّد مفهوم آخر للثّورة خارج مشهديّة الدم والحرائق والجثث وآلاف المشرَّدين والجائعين.

كيف يستعيد المجتمع الكونيّ نفوذَ السّلطة أو قوّة السّلطة ويتحرّر من سلطة القوّة؟

كيف تتجاوز ثقافةُ الاختلاف مأزقَ الأسئلة المتكرّرة بِمُساءَلات جديدة وآفاقٍ معرفيّة مختلفة؟

كيف يُحَرَّرُ الإنسان الفردُ من واقع سياسة التّدجين ويُدْفَع إلى الحياة خارج أطواق البراغماتيّة في ممارسة نفوذ القوّة؟

كيف نعيد للفرد مواقعَه الرّياديّةَ ونخلّص المجتمعات الراهنة من غلبةَ النّفوذ التّكنوقراطيّ بإيديولوجيا «عِلْمويّة»؟ وما هي خصوصيّات المأزق الرّاهن في المجتمعات العربيّة؟

أسئلة عديدة مدارُها استفحال القوّة وتراجع السّلطة وقَد تُتَاحُ لنا فَرَصُ الكتابة فيها...

إنْ وَجَدْنا الأمان في التَعميم؛ فقد نصطدم بنفوذ القوّة ذاتها عند التّجزيء، وما ندعو إليه يتجاوز جهودَ قَلَمٍ واحد وصوتٍ واحد.

(تونس)

---

(٢) «الدّين الجديد» الّذي أخَذَ يكتسح العالم وأسقط جميعَ الإيديولوجيّات وسيحوّل المعتقدات القديمة إلى ظواهر مُتَحَفيّة في العقود القادمة هو «البراغماتيّة» التي تعتمد «المصلحيّة» مذهباً و«الإعلاميّة» ومختلف الاكتشافات العلميّة والاختراعات التكنولوجيّة وسائل لاكتساح العالم وامتلاكه. وهو «دين» أشدّ دوغمائيّة من الأديان السّابقة، وأخطاره أشدّ على ما أسميناه فرديّة الإنسان

القصيدة العربية «الجديدة»: بين الجماليّة الإبداعيّة والمقاربة النّقديّة

د. سامي سويدان

بين الدّراسات الأدبيّة الّتي تهتمّ بالأعمال الشّعريّة العربيّة نادرةٌ تلك الّتي تعنى بالبناء العامّ للقصيدة. وهي إن فعلت فقلّما تدرج تناولها لهذا البناء في سياق متكامل لمعالجةٍ تُبرز الدّورَ الّذي يؤدّيه في تمثُّل الخصوصيّة التّعبيريّة للنّصّ وتعيين جماليّته الإبداعيّة المتميّزة. ورغم ما يتردّد في المساهمات النّقديّة ومداخلات بعض الشّعراء من إشارات إلى الوحدة الكلّيّة للقصيدة وضرورة أخذها بعين الاعتبار في عمليّات التّحليل والتّقويم، يبدو في المقابل لافتاً أن يُهمَلَ ذلك الوجهُ الّذي تتجسّد فيه هذه الوحدةُ، وفي أحسن الأحوال أن يعامَلَ باستخفاف لا يتناسب والادّعاءات المفترضة بشأنه. وإذا كان البعض قد توقّفوا عند هذا البناء بالتّفصيل، فإنّ قلّةً منهم تعدّتْ في ذلك الجانبَ الوصفيَّ الخارجي، أو تجاوزتْ إفراد هذا العنصر التّكويني للقصيدة إلى رؤية علاقته بالعناصر الأخرى المكوّنة لها، وإلى إبراز جدواه وفعاليّته في الأداء الدّلالي والجمالي. وقد يكون في شبه غياب هذا الإجراء الأخير ما يفسّرُ الخللَ البنيوي الغالبَ على معظم الأبحاث الأدبيّة والمقاربات النّقديّة بقدر ما يتقدّم كواحد من أهم آثاره ـ هذا الخلل المتمثّل في انعدام منهجيّة موضوعيّة في تحديد جماليّة النّصوص الشّعريّة واللّجوء إلى أشكال متنوّعة من النقد تتراوح بين تقليديّة أصيلة أو متجدّدة تتبدّى في تناول استنسابي لهذه النّصوص يتوقّف عند أبيات أو مقاطع منها أو عند صور أو تراكيب فيها ليحكم عليها ككل بإطلاقيّة مفرطة، وبين استحداث اجتزائي يرى في غنى العنصر الدلالي للنّصوص وتعدّد مراتبه أو في توافق بعض أجزائه مع عناصر أسلوبيّة أو إيقاعيّة ما يتيح الخلوص إلى استنتاجات حاسمة بشأن قيمتها الإبداعيّة. إلاّ أنّ المتحقّق هو أنّ هذه القيمة لا تقوم في جزء أو أكثر من النّصّ، ولا تكمن في عنصر أو أكثر من عناصره المكوّنة، بالرّغم ممّا تُقدّمه هذه العناصر أو تلك الأجزاء من مساهمات متفاوتة فيها. فخصوصيّة العمل الشعريّ القائمة في التضافر المتميّز للعناصر الّتي يتكوّن منها ويعطيه اجتماعُها فيه فرادتَه كعمل ينتمي إلى فنّ أدبي بعينه، لا يمكن بلوغها من غير التّناول الكلّي لهذه العناصر في الصِّيَغ المتنوّعة التي يعرفُها اجتماعها أو تضافُرها المذكور.

ولعلّ بناء القصيدة تحديداً، بقدر ما يعتبر المجال الكلّي الملموس الّذي يتمّ في مجاله الحيوي اتّحادُ (بل امتزاج) عناصِرها المكوّنة ـ من دلالة وإيقاع وتراكيب وصور ومفردات ـ يشكّل المرتكز الأساسي الّذي يتيح لهذا التّناول أن يتمّ بصورة موضوعيّة مقنعة. ذلك أنّ كلاًّ من هذه العناصر يعرف في الأداء النّصيّ ترتيباً أو نظاماً محدّداً هو الشّكل أو المظهر الّذي تتّخذه بنيتُهُ العامّة في السّيرورة النّظميّة للكلام. هذا التشكّل البنيوي للعناصر أو الصّيغة الّتي تتبدّى فيها بِناها نظميّاً في القصيدة، ويعبّر مدى تجانسها وائتلافها وتكافؤها فيها عن القيمة الجماليّة والإبداعيّة المتحقّقة، هو ما يمكن اعتباره بناء القصيدة المميّز والخاصّ. فإذا كانت بنية النّصّ دلاليّاً على سبيل المثال معبّرة عن عمقه الدّلاليّ، فإنّ بناءه يعبّر عن المستوى السّطحيّ لهذه البنية أو عن البنية السّطحيّة لدلالته. فلا يكون البناء نتيجة لانجدال العناصر المكوّنة للنّصّ وحسب وإنّما هو أيضاً أحد طرفي علاقة جدليّة يشغل فيها الطّرفُ الآخر، أي البنية العميقة للنّصّ، دورَ الحاكم والمقرّر. في هذه العلاقة الجدليّة تنهض عمليّات التّجاوز والتخطّي للمعهود والمتوقّع والرتيب، بقدر ما تؤدّي بنى عميقة متماثلة ببنى سطحيّة متنوّعة ومختلفة.

بيد أنّ بناء النّصّ الشّعري لا يقتصر في علاقاته على ما تقدّم ذكره، بل هو يدخل في علاقة جدليّة مع الشّكل النّظمي الّذي يأتي فيه أو المستوى الظّاهر والمباشر لانتشاره وتوزيعه. في هذا المستوى الأخير يقوم ما يمكن تسميته بنية التّمظهر الّتي يتقدّم فيها، على الصّعيد الدّلالي مثلاً، المعنى الأولي المباشر للقول الشّعريّ. ولمّا كانت القصيدة العربيّة التقليديّة، كما عُرفت حتّى النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، لا تخرج عامّة عن نمط واحد في بنيانها الظّاهر ـ حيث جاءت كتلة واحدة لا يجري فيها ظاهرياً تمييز لبيت عن آخر أو لمجموعة أبيات عن أخرى ـ فإنّ العلاقة الجدليّة بين بناء القصيدة الدّاخلي أو تشكّلها البنيويّ أو بنيتها السّطحيّة وبنيانها الخارجي أو شكلها الظّاهر أو بنية تمظهرها بقيت محكومة كليّاً من الطّرف الأوّل دون أي تفاعل يذكر مع الطّرف الأخير. وربّما لم يُلحظ في هذه القصيدة التّقليديّة قبل أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) التّمييز الظّاهر بين مقاطعها واستعمال العناوين الدّاخليّة لهذه المقاطع أحياناً (كما تدلّ على ذلك معظم قصائده مثل «كبار الحوادث في وادي النّيل» سنة ١٨٩٤ و«الهمزيّة النبويّة» سنة ١٩١٢، و«صدى العرب» قبل سنة ١٩٠٨ و«بعد المنفى» سنة ١٩٢٠ و«ذكرى المورد» سنة ١٩١٤ و«أبو الهول» سنة ١٩٢١...) لتعرف من خلال التّوزيع المعتمد العلاقةُ الجدليّة بين الطّرفين المذكورين حيويّة أوّليّة وبداية تفاعل يتّجه نحو الخصوصيّة والتفرّد.

لكن الملاحظ مع ذلك أنّ النقّاد القدامى لم يهملوا النّظر في هذا البعد البنائي للقصيدة، وقد التفتوا باكراً إليه كما يدلّ على ذلك ما يورده ابن قتيبة (٢٧٦ هـ ـ ٨٨٩ م) في **الشّعر والشّعراء**[1] عن بعض أهل الأدب من بدء مقصّد القصيد «بذكر الدّيار والدّمن والآثار» فيبكي ويشكو ويذكر الظاعنين ثمّ يصل ذلك بالنّسيب فيعبّر عن وجدِهِ وصَبابته وشوقه «ليُميل نحوه القلوب» و«ليستدعي به إصغاء الأسماع» (ص ١٤)؛ فإذا استوثق من ذلك «عقّب بإيجاب الحقوق من ذكر الرّحلة والسّهر ومعاناته فيهما، حتّى إذا تيقّن من إيجابه على المخاطب حقّ الرّجاء انتقل إلى المديح ليثيره على المكافأة والعطاء بتفضيله على الآخرين وتصغير العظائم لديه... فالشّاعر المجيد مَنْ سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشّعر ولم يطل فيملّ السّامعين ولم يقطع وبالنّفوس ظمأ إلى المزيد» (ص ١٥) ليكون التّلاحم والتّوازن والاعتدال أهمّ سمات بناء القصيدة الجيّدة. هذا البناء هو ما يتوقّف عنده ابن طباطبا (٣٢٢ هـ/ ٩٣٣ م) في **عيار الشّعر**[2]، حين يدعو الشّاعر إلى أن يكون «كالنسّاج الحاذق» و«النقّاش الرّفيق» (ص ٢) و«ناظم الجوهر» (ص ٦) فيصل كلامه بصلة لطيفة «فيتخلّص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشّكوى، ومن الشّكوى إلى الاستماحة... بألطف تخلّص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثّاني عمّا قبله، بل يكون متّصلاً به وممتزجاً معه» (ص ٦ ـ ٧). ويمضي إلى تصوّر طريف لهذا البناء يجعله شرطاً لجودة الشّعر: «أحسن الشّعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسّق به أوّله مع آخره على ما ينسّقه قائله، فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الخلل الرّسائل والخطب إذا نُقض تأليفها (...) يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقّة معان، وصواب تأليف» (ص ١٢٦). ولم يغب عن القاضي علي الجرجاني (٣٩٢ هـ/ ١٠٠١ م) في **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**[3] الالتفات إلى بناء القصيدة في الحكم على براعة الشّاعر مذكّراً في ذلك بابن قتيبة، وإن بدا أكثر تركيزاً منه على التّخلّص (ص ٤٨) ومنفرداً عن غيره من النّقّاد على امتداد قرون من السّنين بعنايته بالقصيدة ككلّ، حين يقدّم في سياق تمييز المصنوع من الشّعر عن المطبوع قصيدة كاملة لجرير معلّقاً على ذلك بقوله: «وإنّما أثبت لك القصيدة بكمالها، ونسختها على هيئتها، لترى تناسب أبياتها وازدواجها واستواء أطرافها واشتباهها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرّف على اختلاف المعاني والأغراض» (ص ٣١). وإذا كانت هذه البادرة قد بقيت استثناء لم يُتابَعْ لاحقاً فإنّ الاتّجاه إلى إرساء قوانين أو أصول للعمل الشّعري كما يتراءى في تحديد المرزوقي (٤٢١ هـ/ ١٠٣٠ م) لأبواب عمود الشّعر السّبعة لم يغفل النّظر إلى بناء القصيدة ليشترط حسن التئامه واتّسامَه على نحو تتردّد فيه أصداء ابن طباطبا وآراؤه في هذا الصّدد. فالباب الخامس من الأبواب السّبعة الّتي أوردها المرزوقي في مقدّمته لـ **شرح ديوان الحماسة**[4] الّتي يحدّد بواسطتها ماهيّة عمود الشّعر عند العرب بأنّه «التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن» (ص ٩) وعيارُهُ «الطّبع واللّسان؛ فما لم يتعثّر الطّبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللّسان في فصوله ووصوله، بل استمرّا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت؛ والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً»... (ص ١٠).

> **يخطئ «جبرا» حين لا يُراعي ترتيبَ الأبيات في القصيدة العربيّة القديمة، ويخطئ «يوسف الخال» حين ينفي وجود مثل هذه القصيدة لصالح وجود «البيت الواحد» فقط!**

***

ليس المقصود من إيراد هذه الآراء النّقديّة تتبّع مواقف القدماء من القصيدة التّقليديّة، وإنّما إبراز بعض النّماذج الدّالّة على اهتمامهم الرّكين ببنائها، كوجه أساسي من وجوه الجماليّة فيها. كما أنّ ما يتردّد لديهم من تأكيد على وحدة القصيدة واتّساق أجزائها فيه إلى حدّ تصوّر البعض لها من هذا المنطلق كالكلمة الواحدة ـ وهو ما يمكن اعتباره صورة عن أرقى ما يمكن أن تبلغه من تماسك وتوازن وانسجام ـ يجعل من ادّعاء بعض الدّارسين اتّسام هذه القصيدة بالتفكّك والتّبعثر أمراً مستغرباً؛ بل يبلغ الشّطط ببعضهم إلى حدّ تصوّر التّلاعب بها تقديماً وتأخيراً أو حذفاً دون أن يؤثّر ذلك على معناها[5].

ربّما كان في استواء الشّكل الظّاهر أو البنيان الخارجيّ للقصيدة التّقليديّة في نمطيّة واحدةٍ غالبةٍ ما حال دون توقّف القدماء والمحدثين عند علاقة

(١) **كتاب الشّعر والشّعراء**/ وقيل طبقات الشّعراء تأليف أبي محمّد بن عبدالله بن مسلم ابن قتيبة، ليدن ـ مطعة بريل ١٩٠٢.

(٢) **عيار الشّعر**، لمحمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تعليق وتحقيق د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، القاهرة، د ن ١٩٥٦.

(٣) **الوساطة بين المتنبّي وخصومه** للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، بيروت/ صيدا، منشورات المكتبة العصريّة د.ت.

(٤) **شرح ديوان الحماسة** لأبي علي أحمد بن محمّد بن الحسن المرزوقي، القاهرة؛ لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، جزءان في ثلاثة أقسام في ثلاثة مجلّدات ١٩٥١

(٥) «في القصيدة العربيّة يلي البيت الآخرَ في أكثر الأحيان حسبما اتّفق، وفي استطاعة المرء أن يقدّم ويؤخّر في الأبيات أو يحذف بعضها دون أن تؤثّر على المعنى ـ أو على الغرض الّذي ترمي إليه القصيدة...» جبرا إبراهيم جبرا **الحرّيّة والطوفان**/ دراسات نقديّة، بيروت، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر؛ الطّبعة الثّانية ١٩٧٩، ص ١١. ويؤكّد يوسف الخال في **الحداثة في الشّعر** (بيروت، دار الطّليعة؛ الطّبعة الأولى كانون الأوّل ١٩٧٨، ومعظم الفصول نشرت في مجلّة شعر بين ١٩٥٧ و١٩٦٥) أنّ من معايب القصيدة العربيّة قديماً وحديثاً تعدّد محاورها وتفرّعها بحيث تفقد عضويّتها وموضوعيّتها، ويرجع ذلك إلى هبوط =

بنائها الدّاخلي لهذا البنيان الخارجي، وربّما كان فيه أيضاً ما أوهم متأخّرين ومعاصرين بغياب الوحدة ومتانة التّرابط والتّأليف. وإذا كانت القصيدة التّقليديّة قد عرفت منذ نهاية القرن الماضي عناية أوّليّة بهذا البنيان، فإنّ بدائيّة هذا التحوّل من ناحية والخلط الّذي قد يتولّد لدى البعض بينه وبين بناء القصيدة من ناحية ثانية لم يؤدّيا إلى تناول الدّارسين لهذا الجانب. ولعلّ إهماله يعود أساساً إلى الافتقار إلى طريقة منهجيّة ملائمة في دراسة القصيدة، وذلك بالتّركيز على الوجه الدّلالي أو البلاغي والتوقّف عند الأجزاء دون الكلّ بصورة عامّة. إلاّ أنّ التحوّل الجذري الّذي عرفه البنيان المذكور مع القصيدة العربيّة الحديثة أو الجديدة الّتي انطلقت منذ نهاية أربعينيّات هذا القرن مع بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة شكل انعطافاً حاسماً في العلاقة الّتي تربط هذا البنيان ببناء القصيدة الدّاخلي. إذ انكسر بصورة قاطعة ونهائيّة ذلك الاستواء الرّتيب الّذي هيمن على المظهر الخارجي للقصيدة، بسبب انكسار الوحدة العروضيّة التقليديّة للبيت الشّعري وما نشأ عنه من تنوّع للوحدات الإيقاعيّة الدّلاليّة غير محدود مبدئيّاً، وبسبب اللّجوء إلى أنماط مختلفة لا تُحصى من التّوزيع تعتمد إلى جانب المقاطع المتعدّدة داخل القصيدة ترتيباً لأسطرها وأحياناً لكلماتها وحروفها لامتناهي الأشكال والتّصاوير. وليس لنا إلاّ إلقاء نظرة عابرة على القصائد الحديثة للتّحقّق من هذا التنوّع اللاّمحدود لأشكالها الخارجيّة. وقد لا يكون مفاجئاً في هذا السّياق ملاحظة مثل هذا التحوّل في بدايات التّجديد نفسها. فقصيدة السياب الأولى الّتي تعتمد نظام التفعيلة لا الوزن الخليلي «هل كان حبّاً؟» (٢٩/١١/١٩٤٦)[٦] تتوزّع إلى مقاطع أربعة هي رغم اتّفاقها في عدد الأسطر أو الوحدات الإيقاعيّة (سبع وحدات في كلّ منها) تختلف في عدد التّفعيلات القائمة في كلّ منها إذ يعتمد كلّ من المقطعين الأوّلين ثلاثاً وعشرين تفعيلة والمقطع الثّالث أربعاً وعشرين والرّابع اثنتين وعشْرين، مع اختلاف عدد التّفعيلات في هذه الأسطر بين تفعيلتين وثلاث وأربع دونما نسق محدّد ظاهر. وتأتي قصيدة «الكوليرا» (١٩٤٧) لنازك الملائكة[٧] في خمسة مقاطع ـ إن صحّ التّوزيع الطّباعي المثبت لها ـ يضمّ كلّ من المقاطع الثلاثة الأولى ثلاثة عشر سطراً أو وحدة إيقاعيّة ويتوزّع الأخيران الأسطر الثّلاثة عشر الأخيرة فيجتمع في الرّابع تسعة والخامس أربعة ـ هذا إن لم يكونا مقطعاً واحداً جعله خطأ طباعي

= الشّاعر العربي من الكلّي والشّامل ـ شأن العقل الفلسفي والعلمي ـ إلى الجزئي والخاصّ ـ شأن الخيال الفنّي والشّعري ـ ويرى أنّ ما خفّف هذه النّقيصة هو كون «القصيدة العربيّة القديمة لا وجود لها، وإنّما الوجود كله للبيت الواحد» (ص ٢٤) وأنّ المتأخّرين قد حطّموا عضويّة البيت «من دون أن يوفّقوا إلى خلق القصيدة العربيّة» (ص ٢٥) حسب مفهومه! وهكذا، فإنّ موقفه ينمّ عن افتقار لا للحسّ النّقدي السليم فحسب، بل للمعرفة الأوّليّة بأصول النظم والتعبير أيضاً.

(٥) راجع الإمام عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، بيروت، دار المعرفة ١٩٨١، ص ٣٨ ـ ٤٠ و٩٦ و١٩٢.

(٦) ديوان بدر شاكر السّيّاب (مجلّدان) بيروت، دار العودة ١٩٨٦، المجلّد الأوّل ص ١٠١ ـ ١٠٣.

(٧) ديوان نازك الملائكة (مجلّدان) بيروت؛ دار العودة ١٩٨٦، المجلّد الثّاني ص ١٣٨ ـ ١٤٢.

اثنين ـ على أنّ هذه الأسطر تتفاوت كذلك بصدد تفعيلاتها بين اثنتين وثلاث وأربع وست كما يتميّز بعضها عن الآخر في الموقع الّذي يحتلّه من فضاء الصّفحة إنّما على نسق يكاد يكون شاملاً ـ وهو يصبح كذلك دون تحفّظ إن جُمع المقطعان الأخيران معاً في واحد ـ. إنّ إحدى النّتائج المباشرة لهذا الوضع الجديد، ولعلّها أكبرها أهميّة، هي استعادة العلاقة الجدليّة بين بنية التّمظهر (الخارجي) والبنية السّطحيّة (الدّاخليّة) للقصيدة حيويّتَها وقيام عمليّة تفاعل خلاّقة ومتجدّدة انطلاقاً منها ولا تتوقّف عندها. ذلك أن البناء العامّ المرتبط بالبنية الأخيرة يقيم من جهة ثانية علاقة جدليّة بالبنية العميقة للنّصّ، وهي بدورها عرفت تحوّلات أساسيّة انطلاقاً من التصوّرات الجديدة للعالم والذّات والشّعر... وهذا ما جعلها لا تقلّ عن العلاقة السّابقة، هذا إن لم تتجاوزها حيويّة وتجدّداً. ولعلّ آراء أدونيس المبكرة ـ إلى جانب قصائده ـ أواخر الخمسينيّات تقدّم فكرة أوّليّة عن نمط من الفاعليّة الجديدة لهذه العلاقة؛ فهو يعتبر (منذ عام ١٩٥٩) الشّعر الحديث رؤيا، وأنّ هذا الشّعر كما تمثّل في إنتاج من داروا في فلك مجلة شعر يتحوّل لأن يكون «ذا بناء سنفوني، يتيح له أن يحتضن الحياة كلّها والواقع كلّه. إنّ هندسة داخليّة خفيّة تسيطر عليه وتوجّهه. مقابل القصيدة ـ الكلمة، والقصيدة ـ الفكرة، والقصيدة ـ الانفعال، وهي نماذج أصبحت تاريخيّة، تشرئب القصيدة الجديدة، القصيدة ـ الرّؤيا»[٨]. ولمّا كانت الرّؤيا بالنّسبة إليه خروجاً عن المفاهيم السّائدة «وصدوراً عن حساسية ميتافيزيائيّة، تحسّ الأشياء إحساساً كشفياً»... (ص ١٠) فإنّ ذلك يتيح تصوّر المدى البالغ الغنى والتّعقيد الّذي يمكن لعلاقة البنية العميقة بالبناء السّطحي أن تبلغه.

في هذه العلاقة الجدليّة المزدوجة والمفتوحة الاحتمالات كما يرسيها بناء القصيدة الجديدة مع بنيتها العميقة من جهة ومع بنيانها الظّاهر من جهة ثانية، يتحدّد الشّرط الأوّلي لدراسة خصوصيّتها الإبداعية. وإذا كانت العلاقة الأولى تطرح مدى ملاءمة هذا البناء لأداء الموقف العامّ الكامن في النّصّ، فإنّ العلاقة الثّانية تطرح مدى تناسب هذا البناء والشّكل الذي يتقدّم مظهراً له أو طريقاً مفضياً إليه. في هذه العلاقة الأخيرة يسهّل التّوافق بين الطّرفين مقاربة النّصّ ويؤمّن قاعدة ثابتة لبحث جماليّته، بينما يعلن التّنافر أو الاختلاف بينهما عن توتّر يجعل أرضيّة البحث المذكور قلقة تتطلب تعليلاً لهذا الاختلاف وتفسيراً للدّور الّذي يؤدّيه وللأثر الّذي يخلّفه على جماليّة النّصّ الشّعري.

* * *

لقد حظي بناء القصيدة لدى روّاد الحداثة الشّعريّة ودارسيها باهتمام ملحوظ، وإن تفاوتت النّظرة إليه وإلى دوره. فلقد عدته نازك الملائكة[٩] أهمّ عنصر من العناصر المكوّنة للقصيدة بل محور تكوينها الكلّيّ الأصيل.

(٨) أدونيس: زمن الشّعر بيروت، دار العودة؛ طبعة ثانية منقّحة ومزيدة ١٩٧٨، ص ٢٣

(٩) نازك الملائكة: **قضايا الشّعر المعاصر**، بيروت، دار العلم للملايين، الطّبعة السّادسة ١٩٨١.

فهي إذ تحصر هذه العناصر بأربعة (الموضوع، والبناء، أو الهيكل، والصورة التعبيريّة أو التّفاصيل، والصّورة الموسيقيّة أو الوزن) لا تلبث أن تعتبر الأوّل بينها (الموضوع) «أتفه عناصر القصيدة» و«لا دخل له في تكوينها» (ص ٢٣٤)؛ في حين تؤكّد أنّ الهيكل هو «أهمّ عناصر القصيدة، فهو العمود الّذي ترتكز إليه العناصر الأخرى كلّها»؛ وتجعل العنصريْن الأخيرين (التّفاصيل والوزن) ملحقين به، محدّدة التّفاصيل بأنّها «الأساليب التّعبيريّة الّتي يملأ بها الشّاعر الفجوات في أضلع الهيكل»، والوزن بأنّه «الشّكل الموسيقيّ الّذي يختاره الشّاعر لعرض الهيكل» لتبرز بذلك الدور الحاسم التّأثير للبناء على بقيّة العناصر والقصيدة بأكملها، معلنةً أنّه «أهمّ عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها، ووظيفته الكبرى أن يوحّدها ويمنعها من الانتشار والانفلات».. (ص ٢٣٥). ولذلك تأخذ على عاتقها تعيين صفات الهيكل الجيّد بأربع هي: التّماسك (توازن القيم العاطفيّة والفكريّة) والصّلابة (إبراز الخط الأساسيّ للهيكل وعدم طمسه بالتّفاصيل) والكفاءة (الوضوح المتيح تكوين وحدة القصيدة دون حاجة للعودة إلى خارجها من أجل ذلك) والتّعادل (توازن بين جهات الهيكل وتناسب بين ذروته وخاتمته)... (ص ٢٣٥ ـ ٢٣٩).

إلاّ أنّ التّعرّض لبناء القصيدة الحديثة يأخذ منذ أواخر الخمسينات وطَوال العقدين اللاّحقين ـ خاصّة الأوّل منهما وبتأثير من النّقد الإنكليزي (كوليردج وريتشاردز وإبسون) ـ بمفهوم الوحدة العضويّة للقصيدة[١٠] الّذي يصبح المعيار الأبرز في الأحكام النّقديّة. هكذا اعتبر أدونيس أنّ شكل «القصيدة هو القصيدة كلّها...»[١١] وأكّد أنّ الشّكل الشّعري «هو أوّلاً كيفية وجود أي بناء فنّي...» (ص ١٤)، وخلص إلى القول بأنّ شكل «القصيدة الجديدة هو وحدتها العضويّة»... (ص ١٥). ومع أنّ أدونيس لا يفصل الشّكل عن المضمون بل يقول بوحدتهما (ص ١٥)، ويشير إلى اللّغة الشّعريّة الجديدة السّحريّة والصّور التّركيبيّة والرّمزيّة المستخدمة في القصيدة الحديثة، فإنّ الأولويّة الّتي يعطيها للطّرح الدّلاليّ في هذه القصيدة ـ من خلال تشديده على الرّؤيا والحدس والاستشراف والكشف والحساسيّة الميتافيزيائيّة للعالم والإنسان فيها، مع إهمال لافت للإيقاع الّذي ترتكز عليه ـ يُفقد نظرته النّقديّة الكثير من فعاليّتها في مقاربة الأعمال الشّعريّة والتعرّف إلى مكامن جماليّاتها. وهذا بالتّحديد ما يحيل عليه د. محمّد حسن عبدالله في تناوله للبناء الشّعري لدى نوتني (Nowottny) ولويس وكولريدج متوقّفاً عند قول هذا الأخير إنّ من تجلّيات العبقريّة الشّعريّة تكييف الصّور والأفكار وإشاعة نغمة الوحدة بواسطة الخيال بحيث تصبح مهمّة النّاقد «المضيّ إلى اكتشاف هذا الانصهار أو التّوحد في البناء الشّعري، وكيف تتحرّك الفكرة وتتنامى من خلال الصّور، وكيف تتجسّد في إيقاعات صوتيّة وتراكيب لغوية»[١٢].

ولعلّ هذه الإشارة إلى ضرورة البحث في البناء الشّعري عن تآلف العناصر المكوّنة للنّصّ الشّعريّ في وحدته الشّاملة من أهمّ الإسهامات النّقديّة الّتي بقيت على ندرتها دون إجراءات تطبيقيّة تلتزم بها أو تستوحيها.

لا يعني ذلك أن الأعمال النّقديّة الّتي تَوَفّر الاطّلاع عليها عديمة الفائدة، بل إنّها بقيت تعاني من قصور منهجي وعجز مفهومي عن بلوغ الخصوصيّة الإبداعيّة للقصيدة العربيّة. ولا يحول ذلك دون توصّل بعضها إلى بلورة بعض المسائل التّفصيليّة الخاصّة بالبناء الشّعري. فقد توصّلت نازك الملائكة «من مراجعة مئات من القصائد العربيّة قديمها وحديثها» إلى استخلاص «أنّ هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة أصناف عامّة لكلّ منها خصائص مميّزة ثابتة (...):

١ ـ الهيكل المسطّح وهو الّذي يخلو من الحركة والزّمن.

٢ ـ الهيكل الهرمي وهو الّذي يستند إلى الحركة والزّمن.

٣ ـ الهيكل الذّهني وهو الّذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن»[١٣]. وهي تستعرضها بالتّفصيل تباعاً في كتابها **قضايا الشّعر المعاصر** (ص ٢٤١ ـ ٢٦٢).

ومع تجاوز التّسميات الواردة الّتي تستثير التّحفّظ لعدم تجانسها وعدم دقّتها (إذ لا يتّضح ما الّذي يمنع هيكلاً ذهنيّاً أن يكون مسطّحاً أو هرميّاً، أو يمنع هيكلاً يستند إلى الحركة والزّمن أن يكون مسطّحاً...) ومع الأخذ بالتّعريف الوارد بصدد الأصناف الثّلاثة المذكورة بالاعتبار، يلحظ أنّ المعيار المعتمد ـ وجود الحركة والزّمن أو غيابهما ـ يقوم على خلفية دلاليّة واضحة، وأنّ هذا التّمييز الّذي يتيحه للأصناف الثّلاثة والتّفصيل اللاّحق الّذي يوضّحه ويقدّم النّماذج الخاصّة بكلّ منها منقطعان تماماً عما سبق للباحثة أن عيّنته من صفات أربع للهيكل الجيّد (التّماسك والصّلابة والكفاءة والتّعادل، ص ٢٣٦، راجع أعلاه). وفي تفصيلها المذكور تقدّم الباحثة أحكاماً تنضح بالمفارقة وبأصداء التعسّف النّقديّ. فهي تتّخذ قصيدة نزار قبّاني «شبّاك» نموذجاً على الصّنف الأوّل (الهيكل المسطّح) لتلحظ انعدام الترابط العضوي بين صورها الّتي تأتي معزولة الواحدة عن الأخرى حتّى ليمكن «أن نقدّم بيتاً على بيت وأن نحذف بيتاً هنا وبيتاً هناك دون أن تنقص القصيدة نقصاً مخلاًّ» (ص ٢٤٣) «أو أن نحذف ما نشاء من أبيات ونقدّم ونؤخّر دونما حرج» (ص ٢٤٤). بل إنّها تمضي أبعد من ذلك حين تؤكّد «أن أبرز خاصّيّة لقصائد الهيكل المسطّح أنّها مملوءة بالفجوات، فمن السّهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة فيها» (ص ٢٤٤). ولا يحتاج مثل هذا الكلام إلى تعليق يبيّن تهافته الصّارخ. ولعلّ الأخذ «دونما حرج» بما تراه الباحثة من إمكان «أن نحذف ما نشاء» و«أن نضيف (...) ما شئنا» يدفع البعض إلى حذف جميع الأبيات وإضافة قصيدة بديلة (قد تكون قصيدة «التّمثال» لعلي محمود طه الّتي تعدّها الملائكة «نموذجاً ممتازاً للهيكل الهرمي»... ص ٢٤٨) يعطي فكرة أوّليّة عن هرائه. وقد لا

(١٠) راجع د. إحسان عبّاس: فنّ الشّعر، بيروت، دار الثّقافة؛ الطّبعة الثّالثة د ت.، ص ١٥٠ و٢٠٥.

(١١) زمن الشّعر ذكر سابقاً، ص ١٥.

(١٢) د. محمّد حسن عبدالله **الصّورة والبناء الشّعري**، القاهرة، دار المعارف، «مكتبة الدّراسات الأدبيّة ٨٣» د ت، ص ١٩٢.

(١٣) **قضايا الشّعر المعاصر**، ذكر سابقاً، ص ٢٤١

يكون من المجدي التوقّف عند الصّنف الثّاني (الهيكل الهرمي) الّذي تدلّ معالجة الباحثة له وتمثيلها عليه بقصيدة علي محمود طه «التّمثال» على تماثل بينه وبين النّمط القصصي في التّعبير. لكنّ تقديمها للصّنف الثّالث (الهيكل الذّهني) مثير للاستغراب من أكثر من وجه. فهي تجعل الحركة المتضمّنة في هذا النّمط من القصائد «لا تستغرق أي زمن»! (ص ٢٥٨)، متجاوزة بذلك ما ذكرته سابقاً عن هذه الحركة من أنّها لا «تقترن بزمن» (ص ٢٤١). وهي إذ ترى في قصيدة «العنقاء» لإيليا أبي ماضي نموذجاً على الهيكل المقصود تعتبر أنّ حركة بحث الشّاعر عن العنقاء ـ السّعادة كما لاح لها ـ «في الطّبيعة، ثمّ في القصور، ثمّ في الزّهد، ثمّ في الأحلام، ولكنّه لم يصادفها، وبعد فوات الأوان أدرك أنّها كانت معه طوال الوقت وهو لا يدري» هي حركة ذهنيّة لا حركة في الزمن أو المكان (ص ٢٥٨). وجه العجب هنا لا يقتصر على المغالطة القائمة بين الإشارة إلى أمكنة متعدّدة («الطّبيعة» و«القصور»...) وإنكارها، وبين تأكيد امتداد زمني («بعد فوات الأوان» و«طوال الوقت»...) ونقضه؛ بل يتناول كذلك التّصوّر نفسه لحركة بدون مكان أو زمان! واللّجوء إلى صفة الذّهنيّة هنا لا يلغي هذا على الأقل ولا ذاك، عدا عن كونه لا يستقيم مع تصوّر الباحثة نفسها للحركة في تناولها لقصيدة علي محمود طه، حيث تتوقّف عند بعض أبياتها لتقول إنها «تقدّم حركة واسعة، لا في الزّمان وحسب، ولكن في المكان أيضاً، في عرض العالم وطوله: إلى النّجوم لاقتباس بريقها وروعتها...» (ص ٢٥١)، معتبرة طيران الشّاعر في السّماء ليأخذ من النّجم بريقه وروعته حركة متحقّقة في الزّمان والمكان، بينما تنفي هذه الصّفة عن إشارة الشّاعر بإصبعه للكواكب أو مساءلته البحر أو دخوله القصور... وممّا يزيد هذا التّناقض حدّة أن تكون القصيدتان المعنيّتان متماثلتين في التّركيب إلى حدّ كبير؛ فهما تقومان على النّمط القصصي الّذي يتناول تجربة تمتدّ حلقاتها في مرحلة زمنيّة طويلة تكاد تشمل عمر الشّاعر، تنتهي بعد أوجه المعاناة المختلفة الّتي تعرفها إلى الفاجعة في إحداها والأسى في الأخرى. ومع ذلك لا تتورّع الباحثة عن تأكيد اختلافهما والادّعاء أن «التّتابع الزّمني ليس مقصوداً» في قصيدة العنقاء «والدّليل أنّنا نستطيع أن نقدّم البحث في الأحلام، على البحث في القصور أو الصوامع دون أن تضطرب القصيدة أو يتغيّر مدلولها العام»! (ص ٢٥٨)، مطوّحة بدليلها البائس بوحدة القصيدة ومغزى تتابع أجزائها على النّحو الّذي جاءت عليه، ومستهترة بالشّروط الأولى الّتي يفترضها درس النّصّ بل فهمه على حقيقته من احترام له وترسّم لمعطيات بنائه كما تتقدّم فيه.

من جهة أخرى لم تتناول نازك الملائكة في دراستها لبناء القصيدة موضوعَ بنيانها أو توزيعها الخارجي، إلاّ أنّها تعرّضت لهذا الجانب الأخير حين عالجت مسألة «التّدوير في الشّعر الحرّ» (ص ١١٦ ـ ١٢٢)؛ وحين انتقدت «إساءة» بعض شعراء القصيدة الحديثة كتابة شعرهم (ص ١٦٢ ـ ١٧١)، والمسألتان في الحقيقة متّصلتان. وهي تحت وطأة هاجس «استقلال الشّطر أو البيت» (ص ١٦٦) «منفرداً على سطر مستقل» (ص ١٦٧) تدين كلّ كتابة لقصائد شعر التفعيلة لا تتفق وهذا المعيار (كما تفعل ذلك بصدد «النهر والموت» لبدر شاكر السياب و«القصيدة الضّائعة» لفؤاد رفقة) فتصمها بالفوضى والقبح والعبث (ص ١٧١) دون أي محاولة لتفسير خصوصيّة الشّكل الكتابي الّذي تتقدّم به هذه القصائد ومغزاه. وإذا كان لتعليل أوّليّ لمثل هذا النوع من الكتابة أن يرى فيها شكلاً من أشكال التوتّر والقلق الّذي يحكم بنية التّعبير، فإنّ التّفسير المعقول يفترض العودة إلى النّصّ الكامل للقصيدة لدراسة بنيتها العامّة (العميقة) وتفحّص مدى تلاؤم بنائها السّطحي مع هذا الشّكل التّوزيعي الظّاهر.

* * *

دراسة كمال خير بك عن الحداثة الشعريّة أهمّ إسهام في هذا المجال، رغم «مائيّة» تسمياته واقتصار دراسته على أعمال تجمُّع مجلّة «شعر»!

قد تكون دراسة كمال خير بك في كتابه **حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر**[١٤] لـ «بناء القصيدة الحديثة» (ص ٣٤٩ ـ ٣٧٠) من أكثر الإسهامات نضجاً وتكاملاً في هذا المجال. فالباحث يقدّم هنا تمييزاً واضحاً بين البنيان الظّاهر أو ما يسميه «البناء الخارجي للقصيدة» (ص ٣٥٣) و«البناء الدّاخلي» لها (ص ٣٦٠) ليعيّن في كلّ منهما أنماطاً عدّة. في الأوّل منهما يلحظ على أساس التّكوين العروضي للقصيدة أربعة أنماط: «القصيدة الممزوجة من الأبيات الكلاسيكيّة (بشطرين اثنين) ومن الأبيات الحرّة» (ص ٣٥٤)، وتلك الممزوجة من «الأبيات الحرّة والنّثر الشّعري» (ص ٣٥٤)، وقصيدة «البيت الحرّ»، و«قصيدة النّثر» أو «القصيدة المنثورة» أو غير العروضيّة أو «غير الموزونة» (ص ٣٥٥)؛ ويلحظ على أساس الحجم: أنماط «القصيدة المتوسّطة» («بين عشرين وأربعين سطراً») (ص ٣٥٧) والقصيدة «الطّويلة» و«نصف المطوّلة» و«المطوّلة» أو «العملاقة» و«القصيدة الصغرى» أو «قصيدة الومضة» (ص ٣٥٨)؛ وعلى أساس المعطى الطّباعي أو التّوزيع الكتابي: الشّكل «البسيط» أو «المستوي» (تتابع كتلويّ للأبيات الّتي تفصلها عن بعضها فراغات أو إشارات طباعيّة) والشّكل المركّب أو المتعدّد التّركيب كما في «القصيدة ذات المقاطع أو اللّوحات المرقّمة أو الحاملة لعناوين ثانويّة، أو القصيدة المؤلّفة من أغانٍ عدّة ومن حركات مؤلّفة»... بما يشبه التّوزيع الأوركسترالي أو الإطار المشهدي (ديكور السّيناريو) الشّعري... (ص ٣٥٩ ـ ٣٦٠). أمّا في الثّاني (البناء الدّاخلي) فيلحظ معمار القصيدة من زاوية تطوّر فكرتها أو معالجة موضوعها ومن وجهة نظر وظيفيّة وجماليّة، باعتباره «التصوّر المشهدي، أو التمثّل الفنّي للصّورة، أو للتّجربة» (ص ٣٦١). فيعيّن على أساس درجة اكتماله وتشعّبه خمسة

(١٤) كمال خير بك **حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر/ دراسة حول الإطار الاجتماعي ـ الثّقافي للاتّجاهات والبنى الأدبيّة** ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف، بيروت، دار الفكر، الطّبعة الثّانية ١٩٨٦

أنماط من بناء القصيدة الحديثة: «القصيدة الأوّليّة» أو «الخام» (وهي تفتقر إلى النّظام العضوي وذات «بنية شديدة البساطة والاستواء» على جميع المستويات «مع التزامها بالبيت الحرّ»... ص ٣٦٢)؛ و«القصيدة نصف ـ المبنيّة» أو «ذات البناء الجزئي» (حيث يتّجه الشّاعر إلى العناية بوجه أو جانب من العمل دون كلّيّته فيوجّه الاهتمام نحو المدلول أو المعنى، أو نحو الشّكل أو الإخراج دون بقيّة العناصر... ص ٣٦٢ ـ ٣٦٣)؛ و«القصيدة الفوضويّة البنية» (تعتمد «الفوضى الواعية» حيث تسهم العناصر المكوّنة للقصيدة في تجسيد طبيعتها العنيفة والهدّامة كما تمثّل ذلك بصورته الأكثر كمالاً في «الشّعر المنثور» و«قصيدة النّثر» خاصّة لصعوبة تمثيل الفوضى إيقاعيّاً... ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥)؛ و«القصيدة البسيطة البناء» (حيث يتحقّق «مبدأ الوحدة العضويّة لعناصرها المكوّنة إنّما على بساطة نسبيّة لا تحفل بالتّنويع أو التّعقيد، ويتمّ فيها التعرّف إلى «القصيدة ـ النّهر» مع يوسف الخال ونذير عظمة وصلاح عبد الصّبور... و«القصيدة ـ الجدول» أو «القصيدة ـ الحكاية الفانتازيّة» مع شوقي أبي شقرا و«القصيدة ـ الموجة» أو «القصيدة ـ الومضة» مع أدونيس... ص ٣٦٧)؛ وأخيراً «القصيدة المعقّدة البناء» (ذات بنية دائريّة تعتمد في انتشارها وتوسّعها على محور يؤمّن وحدتها وتكاملها كما لدى السيّاب في «أنشودة المطر» و«النّهر والموت»... وأدونيس في «نوح الجديد» و«البعث والرّماد»... على أنّها «دائريّة مغلقة» عند الأوّل ومتّجهة «نحو الشّموليّة المنفتحة» للبناء «الأوقيانوسي» عند الأخير حيث يتبع البناء السمفوني «التيارات الغنائيّة والثّقافيّة للرّؤيا الشّعريّة» (ص ٣٦٨ ـ ٣٦٩) ويبلغ نضجه في مطوّلات كتاب **التحوّلات والهجرة في أقاليم اللّيل والنّهار**: «الصّقر» و«تحوّلات العاشق» و«أقاليم اللّيل والنّهار»...).

ومع تجاوز التّسميات المجازية المائيّة المَدار (من موجة وجدول ونهر وأوقيانوس) فإنّ المعيار العامّ المعتمد يبدو أوّليّاً ويكاد يكون بدائيّاً في قيامه على هدي التّركيب أو التّعقيد الّذي تتّسم به القصيدة، وقد ارتبط إلى حدّ كبير بحجمها كما تدل المقارنة بين «القصيدة ـ الموجة» و«القصيدة ـ الأوقيانوس»... إلاّ أنّه يبلغ في تمييزه بين الدّائريّة المغلقة والدّائريّة المنفتحة مستوى جديداً في المقاربة مستقلاً عن الحجم أو درجة التّركيب ليعيّن وضعيّة البناء المتميّز. ولعلّ وضعيّة الانفتاح أو الانغلاق من أهمّ المفاهيم الّتي يمكن اعتمادها في معاينة بناء القصيدة الحديثة، كما أنّ الدّائريّة هي بدورها من المفاهيم الأساسيّة في وصف هذا البناء. ولمّا كانت الدّائرة بتعريفها مغلقة فمن المستحسن استبدال الدّائريّة المنفتحة باللّولبيّة... على أنّ الانفتاح لا يقتصر على الشّكل الدّائري، فقد يأتي التّركيب المتنامي للقصيدة بشكلٍ خطّي متتابع. كما أنّ اقتصار خير بك في دراسته على أعمال تجمّع مجلّة **شعر** وعلى الفترة الممتدّة من ١٩٥٧ إلى ١٩٦٤ قد حال دونه ودون رؤية أنماط أخرى في البناء، وخاصّة ما استحدث بعد هذا التّاريخ المذكور.

ما أتيح لي الاطلاع عليه من أعمال شعريّة، ويمكن إجمالها بأربعة رئيسيّة:

وإذا كان الحديث عن أنماط البناء السّائد يفترض استقصاء واسعاً ورصداً دقيقاً للإنتاج الشّعري المعاصر لا أدّعي تملّكهما، فإنّ ما يمكن التقدّم به هنا هو الإشارة إلى بعض من أهمّ هذه الأنماط كما تتراءى في

نمط البناء الدّائري وهو نمط منغلق يتّسم بضيق المدى ويوحي بالحصار إجمالاً، إذْ لا يؤدّي التّتابع النّظمي إلى تغيير في المعطيات الأوّليّة المطروحة؛ توهم حركته بالتّغيير والاختلاف بينما لا تتعدّى في الحقيقة المراوحة عند قاعدة الانطلاق ممّا سبق وأنجز تعيينه. وتتعدّد الصّيغ الّتي يتمظهر بها، ولعلّ أكثرها وروداً تلك الّتي تقوم على مقاطع متعددّة لا يشكل تعدّدها تطوراً أو تجاوزاً لما يمكن استكناهه في المقطع الأوّل بينها، ولا تأتي المقاطع اللاّحقة إلاّ باستعادة الموقف نفسه من أوجه مختلفة. وتقدّم قصيدة السيّاب «نسيم من القبر» سنة ١٩٦٣[١٥] مثلاً مناسباً على ذلك، إذ تتعدّد فيها أوجه الشّكوى من الوضع البائس المزري في مقاطع أربعة تراكمها دون أن يفضي التعدّد إلى تغيير في وجهة التّعبير أو اختلاف في الرّؤية.

نمط البناء المتنامي: وهو نمط يتّسم بالتطوّر الذي يؤدّي إلى التّغيير والاختلاف. ويأتي هذا التطوّر بصيغ عدّة قد يكون من أهمّها الشّكل الخَطّيّ ذو الطّابع البسيط وأحياناً الرّتيب، والشّكل اللّولبي ذو الطابع التّركيبي والرّهيف إجمالاً. إنّ التّنامي المميز لهذا النّمط قد يأتي تصاعدياً إيجابياً في وجهة تتحقّق فيها تطلّعات ومشاريع متقدّمة وراقية، أو يأتي انحدارياً سلبياً في وجهة تحفل بالانتكاسات وحالات الفشل والتردّي. كأنّ الأوّل ـ تبسيطاً ـ مرتبط بنظرة تفاؤليّة للواقع والتّاريخ تراهن على المستقبل كبعد مشرق زاهٍ، والثاني مرتبط بنظرة تشاؤميّة للأوضاع وتحوّلاتها تهجس بغدٍ يفاقم من انحطاطها وبؤسها. ولعلّ في قصائد عدّة لمحمود درويش مثل «قتلوك في الوادي»[١٦] ما يعبّر عن الاتجاه الأوّل؛ وفي بعض أعمال خليل حاوي مثل «العازر عام ١٩٦٢»[١٧] ما يمثّل الاتّجاه الأخير.

نمط البناء الانتشاريّ: وهو ذاك الّذي ينطلق من بؤرة معيّنة ليتوزّع في اتّجاهات وبطرق عدّة، ويعتمد في توسّعه مدارات متنوّعة، وهذا ما يجعل العلاقات بين المقاطع المختلفة مدلهمّة ويظهر الإطار الجامع لها رهيفاً. يتميّز هذا البناء بالحيويّة البالغة نظراً لما يتيحه من انطلاق وتجدّد، ويطرح في الوقت نفسه مسألة التّأويل كمهمّة رئيسة تتقدّم لديه للملمة المتباعد والمتفرّق في وحدة جامعة. وقد تكون «مرايا» أدونيس من أبرز النّماذج الدّالة عليه[١٨].

نمط البناء التّناسلي: القائم على امتداد تسلسليّ يتواصل لغوياً بما يشبه التّداعي اللّفظي، غالباً ما يشكّل حرف بعينه قاسماً مشتركاً بين مفرداته التي تتشكّل في كواكب متآلفة ومتواشجة لتؤدّي في براعة

---

(١٥) **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل ص ٦٧٢ ـ ٦٧٥.

(١٦) في ديوانه **أحبّك أو لا أحبّك**، بيروت، دار الآداب؛ الطّبعة الأولى ١٩٧٢، ص ٨٧ ـ ١٠٦.

(١٧) في ديوانه **بيادر الجوع**، بيروت، دار الآداب؛ الطّبعة الأولى ١٩٦٥، ص ٣٥ ـ ٨٣.

(١٨) راجع **المسرح والمرايا**، بيروت، دار الآداب؛ طبعة جديدة ١٩٨٨: «مرايا وأحلام حول الزّمان المكسور» ص ٥٩ ـ ١٤٨ و«مرايا للممثّل المستور» ص ١٦٧ ـ ٢١٠.

الالتحام الصواتي عالماً يتضافر فيه الإيقاع والتّصوير بشكل خاص على نحو تتعدّد فيه احتمالات الهندسة والتأليف. وتقدّم مجموعة حسن طلب آية جيم[١٩] نموذجاً طريفاً على ذلك.

ومع عدم الادّعاء بأنّ هذه الأنماط الأربعة تشكّل الصيغ الحصرية لأنواع البناء التي تسم القصيدة العربية الحديثة ـ وهي قصيدة لا تزال تبتدع باستمرار أبنية وأشكالاً تأليفية جديدة ـ فإنَّه يمكن القول إنّها تشكّل مدخلاً أوّليّاً للتعرّف إلى قسم كبير من الإنتاج الشّعريّ الحديث. ومن الجدير ملاحظته أنّ اعتماد نمط دون آخر يبدو محكوماً بمنطق التّعبير الغالب الّذي يتوسّله الشّاعر في أداء البنية العامّة للقصيدة. فإذا أمكن التميز إجمالاً في هذا التّعبير بين منطق وصفي سائد يتناول أوضاع أو أحوال الموضوع المطروق، داخلياً كان أم خارجياً، ومنطق سردي مهيمن يتابع تحوّل هذه الأوضاع أو الأحوال، فإنَّ ميدان المنطق الأوّل (الوصفي) هو الفضاء الذي تُشكل فيه حالات التّناظر والتّماثل والتّعارض التي يقتضيها، بينما يشكّل الزمان مجال المنطق الثاني (السّردي) بما يفترض من انقلاب أو تكريس أو انفتاح على احتمال جديد للأوضاع المتناولة. وقد يكون النّمط الثّاني (المتنامي) الأكثر تناسباً والمنطقَ السّردي، بينما تبدو الأنماط الثّلاثة الأخرى (الدّائري والانتشاري والتّناسلي) ـ على تفاوت ـ أكثر ملاءمة للمنطق الوصفي.

* * *

بيد أنّ الأهمّ من ذلك كلّه هو اختبار ما يتيحه تعيين أنماط البناء الغالبة في القصيدة العربية الحديثة من فعاليّة إجرائية في دراسة هذه القصيدة والتّعرّف إلى مكامن جماليّتها الإبداعيّة وركائز أبعادها الدّلالية. ولما كان المجال هنا لا يتيح تناول نصوص شعريّة بالدّرس والتّحليل فإننا نكتفي بالإشارة الموجزة إلى ما يعتور بعض المقاربات النّقديّة للقصيدة المذكورة من خلل لا يبدو منقطعاً عن إغفال النّظر إلى بنائها العام أو عن إساءة النّظر إليه. ولا جدوى في هذا السياق من التوقّف عند ذلك النّقد التقليدي ذي المنحى الاعتباطي الانطباعي الذي يجمع التّهليل إلى الثرثرة ويحكم بالجزء على كُلٍّ هو محور موضوعه. و لعلّ في الإحالة على د. محمد نويهي **قضيّة الشّعر الجديد**[٢٠] ما يكفي لإعطاء فكرة عن تهافت مثل هذا النّقد. ففي الفصل الرّابع: «الوحدة العضويّة في الشّعر الجديد» (ص ١٠٨ ـ ١١٠) من الباب الثّاني: «قضيّة الشّكل الجديد» يشير الباحث إلى طرح الشّعراء الجدد الوحدةَ السّطحية للقصيدة وتوجّههم إلى «تنمية الوحدة العضوية» (ص ١٨)، ويرى أنَّ هذه الوحدة لا تمنع تعدّد التّجارب والعواطف وإنّما تشترط تجانس مغزاها واستهدافها جلاء وحدة في الوجود أو في الموقف. ويقدّم المثال الرّائع على ذلك عشرة أسطر أو أبيات لصلاح عبد الصبور من ديوانه **النّاس في بلادي** (ص ١٠٩) ويمضي اثرها في سيل من التّعليقات زاخرة بالإسقاطات الذّاتية أو التصوّرات الوهمية. فهو يعقب على هذه الأبيات مباشرة بالقول «لو لم يكن لصلاح عبد الصبور إلّا هذه الأبيات لَكَفَت دليلاً على صدق شاعريّته. انظرْ كيف وضع الشّاعر إصبعه بدقّة وثقة على عرق الحياة النّابض في مختلف مجال [مجالات؟] النّشاط الطبيعي والبشري!» (ص ١٩). ولا يلبث أن يضيف: «هذا العالم الزّاخر المائج يقتنصه الشّاعر في تركيز عظيم وتنغيم كبير التنوّع يتّحد في النهاية في وحدة عضوية حيّة تقرّب القارئ من التّكهرب بكهرباء وحدة الحياة برغم تنوّعها العظيم». ! (ص ١٠٩ ـ ١١٠). إلى أن يبلغ حدّ الادّعاء أنّ المفتاح «إلى موقف الشّاعر تجده في البيت الأول، فتفهم أنّ الشّاعر قضى ليلة أليمة من الكرب والهموم، ثقلت عليه فيها الأفكار المتشائمة السوداء. وتملّكه اليأس المميت...! » إلخ (ص ١١٠). وإذا كان للبعض أن يتساءل عمّا يعنيه مفهوم كـ «صدق الشّاعريّة»

د. النويهي يجتزئ القصيدة، رغم تأكيده على نيّته في درس وحدتها العضويّة!

وعن كيفيّة التّدليل عليه بالنّظر إلى إصبع الشّاعر... وعلاقة الوحدة العضوية بتكهرب القارئ.. فإنّ ما يذكره الباحث بصدد «البيت الأوّل» («في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد») يبدو مثيراً للاستهجان على أقلّ تقدير. بيد أنّ ما هو أخطر من الخطأ أو الالتباس هنا هو ما يقوم به الباحث من اجتزاء لنصّ القصيدة دون أيّ إشارة إلى ذلك، في الوقت الذي يدّعي فيه دراسة وحدتها العضويّة وتقديم آراء بشأنها!

فالأبيات المثبتة ليست إلّا جزءاً من المقطع الخامس «الميلاد الثّاني» للقصيدة الأولى «رحلة في الليل» من ديوان **النّاس في بلادي**، للشّاعر عبد الصّبور وهي مؤلَّفة من ستة مقاطع تتضمَّن سبعة وثمانين بيتاً[٢١]! وهو اجتزاء يجعل العملية النقديّة بأكملها من المغالطات المحضة.

* * *

ولعلّ النّظر في أعمال نقدية مستحدثة يتيح التعرّف بشكل أفضل إلى أهميّة بناء القصيدة في استجلاء دلالاتها وجماليتها. وقد تكون مساهمات حسين مروة وكمال أبو ديب، بقدر ما تعبّر عن منهجيّتين غالبتين على النّقد الحديث وتستجيب للاهتمام المعلن هنا، مناسبة لمثل هذا العمل. فالأوّل منهما يعتمد «المنهج الواقعي» في النّقد بينما يلجأ الثّاني إلى «المنهج البنيويّ». وتلافياً للإطالة وتسهيلاً للمقارنة بين المنهجين المذكورين نكتفي بما تعرَّض له الباحثان من شعر أدونيس: الأوّل في دراسته «مع علي أحمد سعيد أدونيس في

(١٩) راجع **مواقف**، لندن؛ العدد ٥٩ ـ ٦٠، صيف ـ خريف ١٩٨٩، ص ١٥٤ ـ ١٦٧.

(٢٠) القاهرة، دار الفكر. الطّبعة الثّانية ١٩٧١

(٢١) صلاح عبد الصّبور: **النّاس في بلادي** بيروت، دار الآداب، الطّبعة الثانية تشرين الأوّل ١٩٦٥، ص ٥ ـ ١٤

كتاب **التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنّهار**[٢٢]، والثاني «في بنية المضمون الشعري ـ هاجس الترويج/ ١ ـ كيمياء النرجس ـ حلم»[٢٣].

يلقي حسين مروّة نظرة عامّة على عمل أدونيس **كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنّهار**[٢٤] فيلحظ أولاً أنّ فيه رؤى وصوراً عجيبة «تؤلف عالماً باطنياً يكتنفه الغموض بنوع من الكثافة، وذلك لتراكم الصّور والرّموز تراكماً كمياً تتخلخل به العلاقات الدّاخلية بينها إلى حدّ أنّ هذا التّراكم الكمّيّ لا يؤدّي إلى التحوّل الكيفي الذي يقصد إليه الشّاعر بالأساس (. . .) وقد كان لهذه الظاهرة أثر على البناء الفنيّ لكلّ قصيدة بمجموعها، باستثناء قصيدة الصقر». . . (ص ٨٢). كثافة الغموض لا تأتي إذاً من الرّؤى والصّور العجيبة كما ذكر الباحث بدءاً بل من اختلال العلاقات الدّاخلية بين الصّور والرّموز؛ وهو اختلال يعين الباحث أثره في البناء الفني للقصيدة حتّى إنّه يزعم «أنّ البناء الفني بمعناه التكاملي يكاد يكون مفقوداً في قصيدتي «زهرة الكيمياء» و«تحوّلات العاشق»، لولا أنّ هناك قدراً جامعاً عاماً يربط بين مقاطع كلّ من هاتين القصيدتين، وهو معنى التحوّل المرموز إليه بـ«زهرة الكيمياء» في القصيدة الأولى، ومضمون العلاقة بين الروح والجسد المرموز إليه بالمرأة والرجل، أو الحوار الزوجي، في «تحوّلات العاشق». . .» (ص ٨٢ ـ ٨٣). إنّ الباحث بعد أن علّل حدوث الخلل البنائي بتراكم الصور والرّموز الكمّيّ الذي لا يؤدّي إلى التحوّل الكيفي ينقض هذا التّعليل عندما يشير إلى أنّ التحوّل تحديداً هو القدر الجامع العام الذي يربط بين مقاطع «زهرة الكيمياء». . . وربّما بسبب ذلك يعتبر الباحث هذا العامل حائلاً دون اعتبار البناء الفني المتكامل مفقوداً؛ وهو إن رأى في عوامل أخرى ما ينفي فقدان هذا البناء في قصائد أخرى لا يلبث أن ينقض هذا الحكم مجدداً عندما يتعرّض لمجموع «الكتاب». والنقض الجديد يستند إلى إسقاط ذاتي يحمّل الشّاعر قصداً لا يثبت بشأنه أيّ مبرر موضوعي من ناحية وإلى تأويل لا يقوم على منطق مقنع من ناحية ثانية. فمروّة يعتبر أنّ الشّاعر يقصد من كتابه أن ينشئ سفراً، أو «هجرةً» في عالم الرّؤى الـ «ما فوق الواقعي»، أو الـ «ما فوق العقلي»(. . .) الذي لا يتحكّم التسلسل المنطقي، أو التّرابط السّببي في تنظيم العلاقات بين «عناصره. . .» ثم يقصد أن يجعل من هذه «الهجرة» الصوفيّة سلسلة من التحوّلات غير المتناهية، دون أن تخضع «عملية التحوّل، خلال النّقلات، لأيّة ظاهرة عقلانيّة، أو سببيّة. . وهذا هو ـ بالذات ـ مصدر تلك الظاهرة الفنية (. .) أعني فقدان البناء التّكاملي لهذا العمل الشّعري». . . (ص ٨٣). لم يعد إذاً غياب التحوّل هذا هو الّذي يخلخل البناء الفنّي للقصائد بل أصبحت لاعقلانيّة التحوّل هي التي تؤدّي إلى غياب هذا البناء نهائياً! ولأنّ الباحث جعل قصد الشاعر تقديم عالم رؤى «ما فوق عقلي»، ووسم عملية التحوّل فيه باللاعقلانية فإنه يمضي إلى مقارنة عمله بفن «اللاّمعقول» ويشبّهه به مميّزاً إيّاه عن أعمال أعلام هذا الفنّ في الغرب التي تقوم على عناصر بنائية متكاملة تؤلّف في النّهاية عناصر قضية وموقفاً منها، بأنّ القضية والموقف فيه لا يأتيان من بنائه الكلّي بل «من جزئيّات العمل، كلّ جزء بذاته» (ص ٨٣)!

لكن الاضطراب في الدّراسة والتّناقض في الأحكام لا يتوقّفان عند هذا الحدّ. فالباحث يعود مرّة أخرى ليؤكّد غياب التحوّل ـ لا غياب عقلانيّته ـ وتخلخل بنائه وانتظامه في حركة دائريّة ـ لا فقدانه ـ لسبب طريف هو «التجريد المطلق» الذي يأتي بدوره نتيجة لسبب أطرف هو «فقدان الرّابط بين الذّات والموضوع» أو بين الذّات والعالم (ص ٨٤). فهو يؤكّد «أنّ ما يحسبه الشّاعر «هجرة»، و«تحوّلاً» خلال الهجرة، لم يكن، في الواقع سوى نوع من الحركة الدّائريّة يلتقي طرفاها: بداية ونهاية، وكأنّما البداية هي النهاية، وبالعكس. . . ومصدر ذلك هو فقدان الرّابط بين الذّات والموضوع، أي بين العالم الدّاخلي والعالم الخارجي، أو بين الوجدان الفردي والوجدان الاجتماعي. . فإنّ فقدان هذا الرّابط أطلق للشّاعر العنان في توليد الصّور التجريديّة المتلاحقة من غير علاقة بينها. والتّجريد المطلق لا يمكن أن يأتي بغير الضبابية والتخلخل البنائي والدوران في حلقة مفرغة لا يواتيها النموّ والامتداد فضلاً عن التحوّل. . .» (ص ٨٣ ـ ٨٤). لا يتّسع المجال هنا لتبيين المغالطات الفادحة في الأحكام والآراء التي يطلقها الباحث دون اهتمام يذكر بعدم ملاءمتها للعمل الذي يدرسه، أو بافتقادها للتّماسك المنطقي أو على الأقل بالتّناقض الفاضح الذي يَصِمُها. وإذا كان النّصف الأخير من دراسته خاصاً بقصيدة «الصقر» التي عدّها استثناء في «الكتاب» (ص ٨٢) فلا طائل من التوقّف عنده إذ يكاد يقتصر عمل الباحث فيه على تلخيصها والاستشهاد بأبيات منها. . فإذا تجاوز ذلك فإلى أحكام لا تستند إلى أيّ تعليل كقوله إنّ الشّاعر استلهم حكاية عبد الرّحمن الدّاخل فبنى «منها عملاً أسطورياً ملحمياً متكامل البنيان». . . (ص ٨٥)؛ وكقوله إنّ القصيدة «عطاء كبير لأدبنا العربي، فقد أعطته ملحمة إنسانيّة ذات أبعاد وأعمال وحيوات متلاحمة ومتصارعة في وقت معاً. . وهي تنفرد في الكتاب بأنّها وحدها اكتنزت بالتحوّلات، وأنّها وحدها اقتحمت جدار المأساة الوجودية، فهدمته، وزرعت في أنقاضه ربيع الانبعاث الخصيب. . .»! (ص ٩٩)؛ أو كحديثه عن تصوّرات ومعايير نقديّة انطباعيّة تقليديّة تذكّر إلى حدّ كبير بعمل د. النويهي المذكور انفاً كما في قوله إنّ الشاعر التزم في هذه القصيدة «**القضية التاريخية**، من حيث الهيكل العام، ثم كساها من الفنّ المبدع **لحماً ودماً وحياة** فيها

---

(٢٢) حسين مروّة: **دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعي**، بيروت، دار الفارابي؛ طبعة ثانية، مزيدة ومنقّحة ١٩٧٦، ص ٧٩ ـ ٨٩

(٢٣) كمال أبو ديب: **جدليّة الخفاء والتجلّي/ دراسات بنيويّة في الشّعر**، بيروت، دار العلم للملايين، الطّبعة الثانية ١٩٨١، ص ٢٦٢ ـ ٣٠٩

(٢٤) صيدا ـ لبنان، المكتبة العصريّة ١٩٦٥؛ راجع أيضاً الطّبعة الثّانية، بيروت، دار العودة، تشرين الأوّل ١٩٧١.

كلّ ما في الحياة الإنسانية **المتفوّقة** من عناصر البطولة، والمشاعر اللاّهبة، والأبعاد النفسية **القريبة والبعيدة**، والمجاهل الخفية، والتناقضات والصراعات والحبّ والحقد، والكبرياء والتحدّيات...»! (ص ٨٥ والتشديد من قِبلي)؛ أو قوله «لعلّي فعلت غيرما قصدت... أعني أنّني شوّهت القصيدة ـ الملحمة بهذا التّقطيع والتّجزيء والتّفكيك، ولعلّي مسختها، فهي من تماسك الحركة والأنسجة والعصب والحيوية بحيث **كلّ حديث عنها تشويه مسخ إن لم يعش معها القارئ لحماً ودماً...**»! (ص ٨٩ والتشديد منّي) وهذا لا يحتاج إلى تعليق.

* * *

أمّا عمل كمال أبو ديب فهو بحث مستفيض دقيق وعميق في نصّ لأدونيس «كيمياء النّرجس ـ حلم»، وهو يصدر عن جهد رصين بليغ الدلالة على ما يمكن أن يبلغه التّحليل البنيوي أن يبلغه في استجلاء خفايا النّص الدّلالية وكنوزه الشّعرية. وقبل التعرّض لهذا العمل تجدر الإشارة إلى أنّ النّص المذكور ليس «قصيدة» كما يؤكّد الباحث (ص ٢٦٣ ولاحقاً...) بل هو مقطع أوّل من قصيدة («وجه البحر») مكوّنة من خمسة وعشرين مقطعاً[٢٥] لم يشر إليها الباحث على الإطلاق، وهو ما يجعل مادّة البحث مجتزأة ويدخل خللاً أساسياً على منطلقاته ويطرح كثيراً من التّساؤلات بصدد نتائجه[٢٦].

الميزة الأساسيّة الأولى الّتي تسترعي الاهتمام في هذا العمل هي اعتماد الباحث فيه منهجيّة (بنيوية) واضحة ومتماسكة تقوم على دراسة بناء القصيدة من خلال علاقته ببنيتها العميقة من ناحية ومن خلال السّعي لإبراز مدى تجانس العناصر الدّلاليّة والتّركيبيّة واللّغويّة والإيقاعيّة فيه للتّدليل على قيمة النّص الجماليّة من ناحية ثانية. إلاّ أنّه يتعيّن التّنبيه إلى أنّ الباحث يكاد لا يستعمل هذا المفهوم («بناء القصيدة») على الإطلاق، وإنّما يعتمد مفهوماً بديلاً هو «الحركات» التي يشكل تحديدها ومتابعة أدوارها وعلاقاتها درساً عملياً لبناء القصيدة. وهكذا يرى أن بنية «القصيدة» ترتكز إلى ثلاث علامات (هي المرايا والجسد والأنا) وأنها تتشكّل من الحركات الدّلالية المتولّدة منها ومن تفاعلها: حركة المرايا وحركة الجسد وحركة الأنا (ص ٢٦٤). وهو يحدد الحركة الأولى في الجملة الأولى (القائمة في السّطر الأول من النّص) تبدأ معها وتنتهي بانتهائها (ص ٢٦٤ ـ ٢٦٦) حيث تؤدّي المرايا دور التوسّط ـ المصالحة بين نقيضين: الظّهيرة واللّيل، وهو بنيويّاً «دور منعزل انعزالاً مطلقاً عن الدور الذي تؤدّيه العلامتان الأخريان (الجسد/الأنا)» (ص ٢٨٧). ويحدّد الحركة الثانية من بداية السطر الثاني («خلف المرايا»)، إلى نهاية السّطر التّاسع («عابراً آخر الجسور») مشيراً إلى أنّها «تشكّل بنية متكاملة» (ص ٢٦٦) وأنّها «تركيبياً، مقفلة» فهي تفتح عالماً جديداً وتغلق عالماً قديماً وهي «تقف مستقلة لغويّاً وإيقاعيّاً وتقفويّاً، معزولة عمّا يليها، لأنّها نهاية حركة النزوع والتّجاوز في القصيدة» (ص ٢٦٧). وأمّا الحركة الثّالثة فتقوم في الأسطر الأربعة الأخيرة، تبدأ بالقتل وترهص بالخلق الجديد حيث تتوحّد المرايا بالجسد (ص ٢٧١) وتنتهي بتأكيد حركة الجسد (النزوع) وبإعادة خلق المرايا فيها إلى تشكيل ذات مركبة جديدة من الجسد والمرايا (ص ٢٧٢). وبعد أن كان الباحث قد وجد أنّ التّناقض الحاد أو الثّنائيّة الضدّيّة الحادّة بين المرايا والجسد تشكّل البنية الأساسيّة للقصيدة يعود ليرى أنّ تفاعل الحركات الثّلاث: تضاد المرايا الّتي تصالح، والجسد الّذي يتجاوز، وحلّه بالقتل والخلق الجديد، هو الذي يشكّل بنية القصيدة (ص ٢٧٢) الّتي تبدو من هذا المنظور بنية «**من التحوّلات الجذريّة**» (ص ٢٧٣). بيد أنّ اضطراب البحث لا يقتصر على مسألة تكوين البنية بل يتبدّى أيضاً وخاصّة في العناصر المكوّنة أو الحركات التي تشكّلها. فرغم قوله إنّ حركة المرايا تقتصر على الجملة الأولى (ص٢٦٦) وإنّها منعزلة انعزالاً مطلقاً عن الحركتين الأخريين (ص ٢٨٧)، وإنّ حركة الجسد تبدأ من السّطر الثّاني («خلف المرايا»)، فإنّه يشير إلى أنّ شبه الجملة القائم في هذا السّطر هو جزء من البيت الأوّل إيقاعاً وتقفية وفي الحركة الثّانية تركيباً ودلالة وأنّه يؤدّي دوراً توسّطياً بين الحركتين (ص ٢٦٦). بل إنّ الباحث يمضي إلى اضطراب أشدّ حين

(٢٥) راجع أدونيس **المسرح والمرايا** ١٩٦٥ ـ ١٩٦٧، صياغة نهائيّة، بيروت، دار الآداب ١٩٨٨، ص ٢١١ ـ ٢٤٢

(٢٦) من المؤسف أن يكون الباحث قد أغفل أيضاً الإشارة إلى المرجع الّذي أخذ منه هذا النّصّ. ذلك أنّ طبعة دار الآداب المذكورة تثبته تحت عنوان «١ ـ كيمياء النّرجس» ودون السّطر الخامس («جسد يبدأ الحريق») وفي توزيع مختلف يميّز بوضوح بين الأسطر الثّمانية الأولى والأربعة الأخيرة الّتي تقيم مسافة بارزة بينها وبين السّابقة وتبتدئ بثلاث نقاط متتابعة (ص ٢١٣). وعلى هذا الشّكل تحديداً يأتي في **الأعمال الشّعريّة الكاملة** لأدونيس الصّادر في مجلّدين في بيروت عن دار العودة، الطّبعة الخامسة ١٩٨٨، المجلّد الثّاني ص ٢١٩ ولمّا كان أبو ديب يشير في ثبت مراجعه (ص ٣١٠) إلى الطّبعة الصّادرة عن هذه الدّار الأخيرة عام ١٩٧١ فقد راجعت الطّبعة الثّانية الصّادرة عنها في تشرين الأوّل ١٩٧١، ولاحظت أنّ عنوان المقطع جاء كما يلي: «١ ـ كيمياء النّرجس/ (حلم)» وأنّ عدد الأبيات متطابق مع ما هو وارد في الطّبعتين الآنفتي الذّكر (اثنا عشر بيتاً) وأنّ توزيعها يكاد يكون متماثلاً مع ذاك القائم في هاتين الطّبعتين مع اختلاف واحد يتمثّل في فراغ يتّسع لسطر قائم بين السّطرين الخامس والسّادس! (راجع المجلّد الثّاني ص ٥٣٥ ـ ٥٣٦). إنّ التوقّف عند هذه المسألة فيما يتعدّى الأمانة العلميّة الّتي يبغي التزامها في البحث، يتّخذ أهميّته من الدّور الّذي يوطه بالبنيان الخارجي الظّاهر للنّصّ في الإيحاء ببنائه الدّاخلي في العلاقة الجدليّة الّتي تربطهما معاً كما سبق وأوضحنا أعلاه، ناهيك نما يمكن لسطر إضافي أو ناقص أن يدخله من تغييرات دلاليّة وإيقاعيّة وتركيبيّة .. في مجمل النّص. إلاّ أنّنا مع ذلك سنتابع عمل الباحث كما يقدّم نفسه كدراسة لنصّ كامل =

= بصدد الأسطر الثّلاثة عشر وشكل الانتظام المثبت لها في كتابه (ص ٢٦٤) مركزين خاصّة على الحيّز الّذي يشغله البناء الدّاخلي للقصيدة فيه

يرى أنّ هذا التوسّط لا يرجع كما سبق وأشار إلى ارتباط إيقاعي بما قبله ودلاليّ بما بعده، بل يجده قائماً بين الحركتين على صعيد دلاليّ وعلى صعيد إيقاعي معاً (ص ٣٠٠). لكنّه في دراسة الوضع الإيقاعي لحركة المرايا يلحق السّطر الثّاني بالأوّل (ص ٣٠٠)، وفي دراسته لإيقاع حركة الجسد يبدأ من السّطر الثّالث (ص ٣٠١)! ويؤكّد ذلك حين يتطرّق إلى وضع القافية في «القصيدة» ذاكراً أنّ قافية «المرايا» القائمة في البيت الأوّل (أي السّطرين الأوّل والثّاني) هي في حركة المرايا (ص ٣٠٦).

هكذا يتمّ التّراجع عن تحديد موقع كل من حركتي المرايا والجسد وعن القول بانعزالهما المطلق. وفي هذا السّياق يمكن إدراج ما يذكره الباحث بصدد «عبارة» آخر الجسور حيث ترد (ص ٢٧٠) في نهاية الحركة الثّانية (السّطر التّاسع) إذ يراها «تصبح، رغم عزلتها الظّاهرة واللغويّة، محور تمفصل بين حركية [حركتي؟] المرايا والجسد تربط كليهما بالحركة الثّالثة من القصيدة» (ص ٢٧٠). كما يمكن إدراج ما يثبته خاصّة في المخطّط البنيوي للقصيدة حيث يكاد يحصر متابعته للحركة الثّالثة (الأنا) بالمرايا فقط وحيث لا يضع مقابلها إلاّ «جسداً»، مكتفياً بالإشارة إلى أنّه لا يُذكر في هذه الحركة إطلاقاً، ولكن كلّ ما في الحركة يسمح باعتبار الأنا تحوّلاً للجسد (ص ٢٩١). ورغم ما في هذا القول الأخير من مفارقة كما سبق وأعلن أعلاه بصدد توحّد المرايا بالجسد وقيام الأنا بخلق ذات جديدة مركّبة من الجسد والمرايا (ص ٢٧١ ـ ٢٧٢)، فإنّ بالإمكان ملاحقة أوجه الاضطراب والاختلاط المختلفة القائمة في تفاصيل البحث في العودة إلى القسم الخاصّ بدراسة الأنساق التركيبية والظواهر البنيويّة للقصيدة فيه، حيث تزيدها قوّةً أنواعٌ من الطّمس والتّحوير والتّهويل عديدة: كالقول إنّ صيغة الإضافة «لا ترد(...) في حركة المرايا» (ص ٢٨٢) رغم وجود «بين الظهيرة واللّيل» في السّطر الأوّل؛ وإنّ تعبير «سراويلها» (في السّطر الحادي عشر) «يحدث أيضاً في سياق **المرايا**...»؛ (ص ٢٨٣) وإنّ «الصّفة تعود إلى البروز في حركة الأنا(...) خصيصة من خصائص المرايا وسراويلها النّرجسية»...»! (ص ٢٨٤) مع أنّ الحديث عن مزج هذه السّراويل يأتي بعد قتل المرايا ولاتصحّ المماهاة بين المرايا وسراويلها[٢٧]. كما لا يصحّ طمس الصّفة الواردة في السّطر الثّالث كما يبيّن ذلك المخطّط التّشجيري للحركة الثّانية (ص ٢٧٧) للتوقّف بمفاجأة ودهشة عند الصّفة القائمة في السّطر الرّابع باعتبارها الصّفة الأولى التي تظهر في القصيدة. كذلك لا يصحّ في درس الظّاهرة الواحدة كثنائيّة التذكير والتّأنيث قصر الحديث على الحركتين الأولى والثّانية للدلّ على ارتباط الكلمات المؤنّثة بالعالم القديم وتناول الحركات الثّلاث معاً للدلّ على إشارتها إلى العالم الجديد! (ص ٢٩٤) أو اعتماد قياسين مختلفين في التّقدير مثل القول إنّ الأقاليم مؤنّثة مثل المرايا فهي تشبهها ومفردها مذكّر مثل الجسد فتشبهه «لكنّ العصور نفسها مؤنّثة (وهكذا فهي تشبه المرايا وتناقض الجسد) (ص ٢٩٥) دون إشارة إلى مفردها المماثل للسّابق! أو اعتماد صيغة جمع بعض الكلمات دون أخرى للخروج باستنتاجات دلاليّة خاصّة (ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥)...!

إذا كانت نظرة الباحث إلى الرّؤيا الأساسيّة للقصيدة باعتبارها توحيداً بين عالمين قديم وجديد وإعادة صياغة لهما (ص ٢٩٥) استناداً إلى ما يراه من قتل أسطوري للمرايا يوحدها بأساطير «المسيح وتموز والفينيق» (ص ٢٩٥، راجع أيضاً ص ٢٧١) غير مقنعة ولا تتناسب مع معطيات النّص ـ مثلها مثل جملة من الثّنائيّات الضّدّيّة التي يقيمها فيه خاصّة بين الجسد والمرايا بصورة احتفالية دراميّة (ص ٢٧٠) وهي الّتي تحكم مقاربته العامّة وتفسّر كثيراً من أوجه الاضطّراب والخلط فيها ـ فإنّ تتبّع خطواته الإجرائيّة في مقاربته هذه يوضح أنّ الخلل البنيويّ الأساسيّ فيها يعود إلى تصوّره الخاصّ لبناء القصيدة، بحيث أنّ المغالطة الّتي ميّزت هذا التصوّر قد فاقمت من مضاعفات التصوّر المغلوط لبنية القصيدة؛ وكان بإمكان نظرة مختلفة إلى هذا البناء تميّز فيه فرضاً بين قسم أوّل ـ أو «حركة» أولى ـ يجتمع فيه المرايا والجسد أو يتعايشان على تعارضهما دون صراع في الأبيات التّسعة الأولى، وقسم ثان ـ أو «حركة» ثانية ـ يجتاحُ المتكلّم قتلاً للمرايا واختراعاً لأخرى جديدة... وهو تمييز يتّفق مع معطيات جملة من العناصر المكوّنة للقصيدة، كما يتّفق مع تشكّل بنيانها الخارجي خاصّة في تلك الطّبعات الّتي أتيح لنا الاطلاع عليها، أن تؤدّي إلى تدارك كثير من الأخطاء والثّغرات التي حفل بها البحث في خطواته المذكورة، وربّما إلى إعادة النّظر بالطّرح الخاصّ ببنية القصيدة نظراً للعلاقة الجدليّة بين الطّرفين، وإلى تناسب واستقامة في المعالجة بين مستوياتها المختلفة، وإلى وضوح أكبر وإقناع أشدّ بصحّة المنهج (البنيويّ) وفعاليّته.

* * *

لعلّ في ما تقدّم ما يكفي للتأكيد على الموقع المحوري الّذي يحتلّه بناء القصيدة في العمليّة الإبداعية وعلى أهميّة بل خطورة التعرّض له منهجاً وإجراء. وإذا كان ما سبق يفترض أو يستدعي دراسة عملية لنصّ شعريّ أو أكثر لبلورة هذا الطّرح، وهو ما لا يسمح به مجال البحث هنا، فقد يجد المتقصّي في الإشارات المتفرّقة الواردة في أثنائه كما في مساهمات أخرى خارجة ما يلبّي حاجة كهذه.

بيروت

(٢٧) راجع أيضاً ص ٢٧١ ...«المزج بين المرايا (سراويلها النّرجسيّة) والشّموس. !

بــدر شــاكــر السيّــاب: كلاسيكيّة الحداثة

د. جودت فخر الدين (*)

كان أكثر الشّعراء العرب الحداثيّين ريادةً، وأكثرهم حذراً في الاندفاع نحو أرض مجهولة!

بدر شاكر السيّاب، من بين الشعراء العرب الّذين اضطّلعوا بمشروع الحداثة، هو أكثرهم ريادةً لهذا المشروع وأقلُّهم تحمّلاً لما ترتّب عليه. كان من بينهم أوّل من أطلق إمكانيّاتٍ جديدةً للغة الشّعر، وفتح تالياً آفاقاً جديدةً للتّعبير الشّعري، ولكنّه كان ـ من بينهم ـ الأكثر انشداداً إلى سِحْرٍ لم تخمدْ جذوتُه في القصيدة العربيّة الكلاسيكيّة، والأكثر حَذَراً في الاندفاع نحو أرضٍ مجهولة وفي الدّعوة إلى تجاوز الأرض المأهولة الّتي قامت فيها أبنيةٌ شاهقةٌ للشّعراء العرب القدامى، وتردّدت لهم فيها إيقاعاتٌ آسِرة.

لن أتكلّم على بدايات الشّعر العربي الحديث وموقع السيّاب فيها، وقد دَرَجت الدّراسات في هذا المجال على تعداد الأسباب والظّروف العامّة لهذه البدايات، وعلى السّعي لتحديد التّاريخ الّذي ظهرت فيه القصيدة الأولى (الحديثة)، ولتسمية كاتبها[1]. ولن أخوض في بحثٍ عن مفهوم القصيدة الحديثة، أو عن معنى الحداثة في الشّعر، وقد أوضح الكثيرون من النّقّاد والشّعراء أنّ حداثة القصيدة لا تعني تأخّراً في زمن ظهورها؛ فرُبَّ قصيدةٍ من ألف عام أكثر حداثةً من قصيدةٍ كُتبتْ في عصرنا[2]. كذلك لن أُعدِّد المراحل المختلفة في حياة السّيّاب الشّعريّة ومزايا كلٍّ واحدةٍ منها، وقد أشبعها الدّارسون وصفاً وتحليلاً[3].

بل سوف أتناول في هذه الدراسة مظاهر الجدّة في تجربة السيّاب الشّعريّة، الّتي أرى فيها ملامح أساسيّة للتّغيير الّذي انطوى عليه مشروعٌ جديد في قول الشّعر، أو في كتابته. وسوف أحاول، في تناولي هذا، أن أحدِّد المدى الّذي بلغه شعر السيّاب في مشروع التّغيير ذاك.

في المستوى البلاغيّ (البيانيّ)

التّغيير الّذي أحدثه شعراءُ الحداثة في استخدام المجاز هو الإنجاز الّذي أعطى للشّعر الحديث المظهر الأوّل من مظاهر جدّته. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ التحوّلات المهمّة الّتي عرفها الشّعر العربي عبر تاريخه كانت تقوم في المقام الأوّل على تغييراتٍ بلاغيّة، وتحديداً على تغييراتٍ بيانيّة أوّلُها ما يتعلّق باستخدام المجاز، وما يتّصل بذلك من تطويرٍ في طُرُق التّشبيه والاستعارة. وقد تكون الثّورة البيانيّة، أو المجازيّة، الّتي قام بها أبو تمّام في العصر العبّاسي من أهمّ التّحوّلات في الشّعر العربي؛ فقد كسر هذا الشّاعر أساليب البلاغة الّتي نَصَّ عليها النّقد العربي متمثّلاً بنظريّته الشّهيرة المعروفة بـ «عمود الشّعر». ولقد تجاوز أبو تمّام ما قالت به هذه النّظريّة من ضرورة الالتزام بالمقاربة في التّشبيه والاستعارة، وراح يُقيم في صُوره الشّعريّة علاقاتٍ مفاجئة بين عناصر متباعدة، وهو ما جعل النّقّاد يصفون هذه الصُّور بالغرابة والغموض.

هذا الأمر، أو ما يقاربه، كان ماثلاً في تجربة الشّعر الحديث منذ بداياتها. وكان السيّاب من أبرز الشّعراء الّذين مثّلوه في أشعارهم. فلقد عمل هؤلاء الشّعراء على إطلاق المجاز من القواعد والتّحديدات الّتي وُضعتْ له في علوم البلاغة، وجرى عليها شعراء القصيدة العموديّة بهذه النّسبة أو تلك. وجدَّد شعراء الحداثة في العلاقات الّتي راحت تقوم عليها صياغاتهم، فأخذت الكلمات ـ في هذه الصياغات ـ ترتبط فيما بينها ارتباطاتٍ جديدة، أو لنقلْ غير مألوفة، أحدثتْ ما يشبه الصّدمة لدى جمهور الشّعر، الّذي شعر بأنّه حيال نوعٍ جديدٍ من التّعبير. انظرْ إلى هذا الكلام للشّاعر أدونيس في معرض تناوله لتجربة السيّاب: «تجربة السيّاب ريادةٌ بدأ منها ومعها ينشأ للشّعر العربي الجديد وَسَطٌ تعبيريٌّ جديد.. الكلمة فيه هي غيرها في معجم العادة. تغيّرتْ، وتغيّرتْ علاقتها بما قبلها وبعدها، وتغيّرتْ دلالتُها، وتغيَّر الإطارُ والتّركيبُ اللّذان تندرج فيهما. كأنّما صارت اللّغة العربيّة لغةً جديدة»[4].

ما يمكن وصفه بالجديد في لغة السيّاب الشّعريّة ناتجٌ عن استخدام غير مألوف، قياساً على المرحلة السّابقة للسيّاب والحداثة، للأساليب البلاغيّة. ولنأخذْ مثالاً على ذلك مطلع قصيدة «أنشودة المطر»:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القَمَرْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورقُ الكروم

(*) شاعر وناقد لبناني

(1) انظر على سبيل المثال مقدّمة ناجي علّوش لـ ديوان السّيّاب، المجلّد الأوّل، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

(2) يمكنك مراجعة ما كتبه أدونيس متفرّقاً في الكثير من كتبه عن الشّعر والحداثة.

(3) يمكنك مراجعة كتاب عيسى بلاطة، بدر شاكر السّيّاب (حياته وشعره)، (دار النّهار للنشر، بيروت ١٩٧١)، حيث يقسّم الباحث حياة السّيّاب الشّعريّة إلى أربع مراحل الرّومنطيقيّة، الواقعيّة الاشتراكيّة، التّموزيّة، المأساويّة.

(4) بدر شاكر السّيّاب، قصائد اختارها وقدّم لها أدونيس (دار الآداب، بيروت، الطّبعة الثّالثة ١٩٨٧، ص ٧ ـ ٨).

وترقص الأضواءُ كالأقمار في نَهَرْ
يرجُه المجذافُ وهْناً ساعةَ السَّحَرْ
كأنّما تنبضُ في غوْريْهما النّجومْ
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليديْن فوقَهُ المساءْ
دفءُ الشّتاء فيه وارتعاشةُ الخريفْ
والموتُ والميلادُ والظّلامُ والضياءْ
فتستفيقُ ملءَ روحي رعشةُ البكاءْ
ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانق السّماءْ
كنشوة الطّفل إذا خاف من القَمرْ. . .[٥]

التّأمّل في التّشابيه والاستعارات الّتي يتضمّنُها هذا المقطع يقودنا إلى اكتشاف عالم من العلاقات الجديدة بين عناصر متقابلة أو متناقضة. في هذه العلاقاتّ يتداخل «الطّبيعي» مع «الإنساني» في جوٍّ من الاضطراب، أو الحركات النّابضة الّتي توحِّد بين الموت والميلاد، بين الظّلام والضّياء. . . إلخ. التّشبيه البليغ لعيْني الحبيبة بغابتي نخيل ليس تشبيهاً عاديّاً أو مألوفاً، وإن أمكن الوقوف على بعض وجوه الشّبه بين طرفي التّشبيه (ألوان، ظلال، عمق، كآبة. . . الخ)؛ ثمّ إنّه ليس تشبيهاً بسيطاً، بل هو تشبيه مركّب، لأنّه لا يكتفي بجعل العينيْن مجرّد غابتي نخيل، وإنّما يجعل لهاتيْن الغابتيْن زمناً محدّداً هو ساعة السّحر. الغرابة في التّصوير تتصاعد في التّشبيه البليغ الثّاني إذْ يجعل الشّاعر العينيْن شرفتيْن، ولكنْ. . راح ينأى عنهما القمر، إيحاءً منه بما يرى في عيني حبيبته من ظلالٍ للكآبة أو الوحشة. إنّه أيضاً تشبيهٌ مركّب يُدخل في الصّورة الشّعريّة عناصرَ كانت متباعدةً في الأصل، ممّا يَنْهضُ بهذه الصّورة ويمنحها الحركة والحياة. في السّياق نفسه، يمكننا الكلامُ على التّشبيه الّذي يجمع بين الأضواء والأقمار الّتي ينعكس نورها عبر صفحة نهْرٍ «يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَرْ». في هذا التّشبيه ترتفع درجةُ التّركيب، أي أنَّ عناصر الصّورة الشّعريّة القائمة على المشابهة تتزايد، فيجتمع الرّقص (حركة الأضواء) إلى الارتجاج (تحريك المجذاف الواهن للنّهر) في زمنٍ محدّدٍ أيضاً هو ساعة السَّحَر الّتي تنطوي، بالنّسبة إلى الشّاعر، على دلالاتٍ نفسيّةٍ وجدانيّة. ينتهي الشّاعر من هذا التّشبيه إلى تصوير حركةٍ يراها في غوْري العينيْن (عيني الحبيبة الّتي بدأ القصيدة بمخاطبتها)، فيجعل هذه الحركةَ كنبض النّجوم. ومن خلال تلك الصّور المتتابعة، نَقَعُ إضافةً إلى التّشابيه الّتي أشرنا إليها على استعاراتٍ تُعمِّقُ العلاقات بين ما يمتُّ إلى الطّبيعة من جهة، وما يمتُّ إلى الإنسان من جهةٍ ثانية. من ذلك مثلاً استعارة الابتسام للعينيْن، والرّقص للأضواء، والنّبض للنّجوم. . .

بعد ذلك، يتابع الشّاعرُ حشْده للصّور مستنفراً ما أمكنه من أساليب البلاغة: تشبيه، استعارة، تشخيص (يجعل للمساء يديْن يسرِّحهما فوق البحر)، مضيفاً إلى غرابة تلك الصُّور جَمْعَهُ بين المتناقضات جمعاً يبدو متعمَّداً أحياناً (في تعداده مثلاً للموت والميلاد والظّلام والضّياء)، ويبدو أحياناً نتيجةً لدفقٍ شعوري لا ضوابط له ولا حدود، ينمُّ عن حالةٍ نفسيّةٍ متأجّجة لدى الشّاعر. هذا الأمر يَبِينُ خصوصاً في الجْمع بين «رعشة البكاء» و«النّشوة الوحشيّة»، وكذلك في وصف النّشوة بأنّها وحشيّة «تعانق السّماء»، ولكنّها «كنشوة الطّفل إذا خاف من القمر». لماذا يخاف الطّفل من القمر؟ ولماذا ينتشي عند خوفه هذا؟ وكيف يمكن لنشوةٍ كهذه أن توصف بالوحشيّة؟ هنا تكتسب الصُّور الشّعريّة عمقاً يتجاوز حدودَ المنطق، فتصبح غريبةً لا تقدر على استيعابها قواعدُ البلاغة المعروفة. بمعنى آخر، تتقدّم هذه الصُّور ببلاغةٍ جديدة، أو لنقلْ ببلاغتها الخاصّة. تترك للتدفّق الشّعري أن يُزيح من طريقه حواجزَ أقامتْها مفاهيمُ جاهزةٌ حول الشّعر ووسائل التّعبير الشّعري. وبسبب من ذلك، أي بسببٍ من العمق الّذي أشرنا إليه، تكتسب الصّورةُ الشّعريّةُ قدْراً من الغموض، الّذي لا يهبط بها كما قد يظنُّ المعتادون على نوع من التّصوير منصوصٍ عليه، وإنّما ينهض بها ويسمو ويُحلِّقُ بعيداً عن العاديّ والمألوف. وهذا الأمر لابدَّ منه بالنّسبة إلى كلّ محاولةٍ شعريّة تتّجه نحو الخلق والابتكار.

لقد كان السيّاب في طليعة الشّعراء الّذين عبَّروا في ما كتبوهُ عن آفاقٍ جديدة للتّعبير الشّعري، وذلك من خلال تغييراتٍ أهمُّها التّغيير البلاغي. ولكنْ تجدر الإشارة هنا إلى أنَّ ما سقناه من كلامٍ على مطلع «أنشودة المطر» لا يصحُّ تعميمُهُ، بالنّسبة نفسها، على جميع قصائد السيّاب، وإنّما يصحُّ، بنسبةٍ كبيرة، على عددٍ (قد يكون ضئيلاً) من القصائد الّتي كتبها الشّاعر في مرحلة النّضج، وخصوصاً في مجموعته الّتي حملت عنوان **أنشودة المطر**[٦]، وضمّتْ أجودَ قصائدة، مثل: غريبٌ على الخليج، قافلة الضّياع، النهر والموت، المسيح بعد الصّلب، مدينة بلا مطر، مدينة السّندباد. . . إضافةً إلى قصيدة «أنشودة المطر»[٧].

ولكنّ السيّاب، وإنْ كان في طليعة المجدِّدين الّذين سهّلوا الطّريق أمام بلاغة جديدة، فإنّه كان أكثرهم انشداداً إلى التّراث الشّعريّ العربيّ. إنَّ شعره يفصح عن ميلٍ كلاسيكي، واحتفاءٍ بالمقوّمات التّراثيّة للقصيدة. وهذا الأمرُ يضيف إلى فضل السيّاب في مجال التّجديد فضلاً آخر في القدرة على استيعاب التّراث واستلهامه، مع

(٥) **ديوان بدر شاكر السّيّاب**، المجلّد الأوّل، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٤٧٤ ـ ٤٧٥.

(٦) لبدر شاكر السّيّاب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) المجموعات الشّعريّة التّالية: **أزهار ذابلة** (١٩٤٧)، **أساطير** (١٩٥٠)، **حفّار القبور** (١٩٥٢)، **المومس العمياء** (١٩٥٤)، **الأسلحة والأطفال** (١٩٥٤)، **أنشودة المطر** (١٩٦٠)، **المعبد الغريق** (١٩٦٢)، **منزل الأقنان** (١٩٦٣)، **شناشيل ابنة الجلبي** (١٩٦٤)، **إقبال** (١٩٦٥). وهذه المجموعات توجد كلّها في المجلّد الأوّل من ديوانه، دار العودة، ١٩٧١. وأمّا قصائده الأولى العموديّة الّتي كتبها في مرحلةٍ مبكّرة فجُمعت في المجلّد الثّاني من ديوانه، دار العودة، ١٩٧٤.

(٧) نُشرت قصيد «أنشودة المطر» للمرّة الأولى في مجلّة الآداب عام ١٩٥٤.

الإشارة إلى وجود تفاوتٍ كبيرٍ بين قصائد السيّاب؛ فهي لا تحظى كلّها بالخصائص نفسها فيما يتعلّق بالجدّة والإحكام والخروج من العادي أو السّائد. لقد جسّد السيّاب شاعريّته الباهرة في قصائد قليلة، ولكنّها كانت كافيةً لتكريسه رائداً لمشروعٍ حديث، لا يتنكّر للماضي، بل يستند إلى مناراته العالية. يقول أدونيس:

> كانت تجربةُ السيّاب طاقةً مشدودةً إلى الوراء فيما هي تتطلّع إلى الأمام، ومن هنا ظلّت العادة مُسْتسِرَّةً في كثيرٍ من قصائده. لذلك ليس السيّابُ جديداً دائماً. وصل إلى طرف العالم القديم، لكنّه لم يتجاوزْه بل ظلّ عالقاً به... ولستُ أطالبُ بضرورة الخروج كليّاً من الماضي، فمثلُ هذا الخروج مستحيل لأنّه خروجٌ من التّاريخ. فنحن لا نُبْدع المستقبلَ إلا في لحظةٍ تتّصل جوهرياً بالأمس والغد... ما أعنيه هو أنّ الماضي في شعر السيّاب أقربُ إلى أنْ يكون زمناً خارجياً منه إلى أن يكون زمناً داخلياً. كان الماضي إرثاً وكثافةً أكثر ممّا كان ذكرى وشفافيّة. وهذا لا يعني أنّ شعر السيّاب ليس جديداً، [بل] إنّه طليعة الجدّة في شعرنا. وهذه الجدّة عميقة أصيلة، ليست من الموضة في شيء، وهي من العمق والأصالة بحيث أنها تنفي الموضة[8].

لم يكن انشدادُ السّيّاب إلى الماضي انشدادَ تَشبُّثٍ وخوف، بل كان انشداد حنينٍ واستئناس، مَنَحُه شيئاً من الحَذَر وهو يخطو في اتّجاه المجهول، كما مَنحهُ الثّقة أيضاً: الثّقةَ بأنّ المغامرة لن تُفضيَ إلى فراغ. وكما ظهر هذا الأمر في المستوى البلاغي (أو البياني) لأشعار السّيّاب، فإنّه ظهر أيضاً في مستواها الإيقاعي ـ الوزْني.

في المستوى الإيقاعي ـ الوزْني

لم يتخلَّ السيّابُ في شعره، إلاّ جزئيّاً، عن الشّطر (نصف البيت) كوحدةٍ وزنيّة كبرى، وحدتُها الصّغرى هي التّفعيلة. فكلُّ سطرٍ في القصيدة هو ـ في الغالب ـ شطرٌ من الشّعر، على بحرٍ معيّنٍ من البحور الخليليّة المعروفة، ويضمّ عدداً معيّناً من التّفاعيل. ولكنْ يحدث أحياناً أن يزيد هذا العددُ في سطرٍ، أو ينقص في آخر. وهذا ما قصدناه بالتخلّي الجزئيّ عن الشّطر. لنأخذْ هذا المثال:

تنامين أنتِ الآن واللّيلُ مُقْمِرُ
أغانيه أنسامٌ وراعيه مِزْهَرُ
وفي عالم الأحلام في كلِّ دوحةٍ
تلقّاكِ مَعْبَرُ
وبابٌ غفا بين الشّجيْراتِ أخضرُ[9].

فالقصيدة على البحر الطّويل، وكلُّ سطرٍ فيها يضمُّ التّفاعيل الضّروريّة لشطر الطّويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (مفاعيلن الأخيرة تكون في الغالب مفاعلن)، إلاّ أنّ السّطر الرّابع في السّطور الخمسة الّتي ذكرناها لم يضمّ سوى: فعولن مفاعلن، أي نصف شطر. وكل سطر في القصيدة هو إمّا شطر أو نصف شطر. والسيّاب قد استخدم في هذه القصيدة بحراً معقّداً، أو مركّباً، أي أنه يتألّف من تفاعيل مختلفة، خلافاً للبحور ذات التّفاعيل المتجانسة: كالمتقارب، والمتدارك والكامل، والرّجز، والرّمَل... الخ التّي راحت تشيع في الشّعر الحديث لتسوده على حساب البحور المركّبة الّتي لم يُهْمِلْها السّيّاب؛ فقد كتب مثلاً ـ إضافة إلى الطّويل ـ على البحر البّسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (فاعِلنْ الأخيرة تكون فَعِلُن أو فعْلُن)، ومن ذلك المقطع التّالي:

يا غربةَ الرّوح في دنيا من الحَجَرِ
والثّلج والقارِ والفولاذِ والضّجَرِ
يا غربةَ الرّوح... لا شمسٌ فأئتلقُ
فيها ولا أُفُقُ
يطير فيه خيالي ساعةَ السَّحَرِ[10]

ففي السّطر الرّابع اكتفاءٌ بنصف شطر: مستفعلن فَعِلُن. ونقرأ القصيدة كلّها فلا نجد بين سطورها إلاّ شطراً أو نصف شطر. هذا التّخلّي الجزئي عن نظام الأبيات (أو الأشطر) يزداد عند السيّاب في القصائد المبْنيّة على بحورٍ متجانسة، حيث تَردُ سطورٌ لا يحتوي الواحدُ منها سوى نصف تفعيلة، كما في «أنشودة المطر» مثلاً المنظومة على الرّجز، وتفاعيله: مستفعلن مستفعلن مستفعلن، لكلِّ شطر:

مَطَرْ...
مَطَرْ...
مَطَرْ...
تثاءبَ المساءُ والغيومُ ما تزالْ
تسحُّ ما تسُحُّ من دموعها الثِّقالْ[11]

فالسّطر في هذه القصيدة قد يتجاوز التّفاعيلَ الثّلاث، كما في السّطريْن الأخيريْن من المقطع الّذي أوردْناه، كما أنّه قد يتقلّص إلى نصف تفعيلة كما في كلمة «مَطرْ» الّتي هي نصف «مفاعلن» الّتي يجوز أن تحلَّ محلَّ «مستفعلن». ولكنَّ السيّاب، إذْ فَعَلَ ذلك، إنّما وظّف تكراره لكلمة «مَطَرْ» ثلاث مرّات، وأحياناً مرّتيْن، توظيفاً إيقاعيّاً يُضْفي على القصيدة كلّها جوّاً ماطراً. إنّ تكرار هذه الكلمة بما يشبه اللاّزمة يبعث في القصيدة من الإيحاءات والدّلالات ما يُغنيها، ويشدُّ من بنائها حول محور المطر ـ الرّمز.

كذلك يفعل السيّاب في قصيدةٍ أخرى هي «النّهر والموت»، عندما يستخدم «بُوَيْب» ـ وهو اسمُ نهرٍ صغير في قريته «جيكور» ـ استخداماً يُغْني بنيتها الإيقاعيّة بدلاً من أنْ يُفْقرها بسبب تخلّيه الجزئي عن نظام الأبيات (أو الأشطر). القصيدةُ على الرّجز، وتبدأ بهذا المطلع:

بُوَيْبُ...
بُوَيْبُ...
أجراسُ برْجٍ ضاع في قرارة البَحَرْ
الماءُ في الجِرار والغروبُ في الشّجَرْ
وتنضحُ الجرارُ أجراساً من المَطَرْ

---

(٨) بدر شاكر السّيّاب، قصائد اختارها وقدّم لها أدونيس، ص ٧.

(٩) من قصيدة «ها.. ها.. هوه»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٦٣٥.

(١٠) من قصيدة «يا غربة الرّوح»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٦٦٠.

(١١) من قصيدة «أنشودة المطر»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٤٧٥.

بلّورُها يذوبُ في أنينْ
«بُوَيْبُ ... يا بُوَيْبُ»
فَيَدْلَهِمُّ في دمي حنينْ
إليكَ يا بُوَيْبُ
يا نهرِيَ الحزينَ كالمَطرْ[12]

لقد حرص السّيّاب على استخدام معظم البحور الخليليّة في شعره، تلك الّتي أُهمل أكثرها فيما بعد، لدى الأجيال اللاّحقة الّتي راحت تُفضّل استخدام البحور المتجانسة، توخّياً لسهولةٍ أكبر، واقتراباً أكثر فأكثر من الكلام المرسل. إلى ذلك، لم يتخلَّ السّيّاب عن استخدام القوافي، بل نوّع في استخدامها تنويعاتٍ مختلفة. لقد كان إحساس السّيّاب بالإيقاع، أوزاناً وقوافيَ، إحساساً عميقاً وعنيفاً يلائم عمقَ مأساته وعنفها. وأبقى على إيقاعاته شجيّةً عاليةً لتمثّل الوجه الصّادق والصّارخ لمعاناته وآلامه. وحّد السّيّاب بين انفعالاته وإيقاعاته، وحوّل الأشياء الحميمة في عالمه الأثير (قريته جيكور) إلى كائنات إيقاعيّة تقوم عليها القصيدةُ وتحيا بها: جيكور، بُويْب، المطر... الخ. لقد بقيتْ الأنظمةُ الإيقاعيّة في قصائد السّيّاب واضحةً سهلةً على الوصف والتّحليل. لم تأخذْ بصرامة الأنظمة الموروثة، بل أخذت بها جزئيّاً، وأطلقتْ لها إمكانيّاتٍ جديدة. ونجح السّيّاب في جذب إيقاع الشّعر العربي إلى قصائده، ليتردّدَ فيها قويّاً دفّاقاً عذباً شجيّاً، تقوده نبْرةٌ خاصّة تنطق بألوانٍ وصُورٍ من حياة الشّاعر المريرة، الّتي استغرقها العذابُ والتّفجّع.

في المستوى البنائي

إذا كان السّيّاب قد أبقى على السّطر في القصيدة وحدةً وزنيّةً كبرى، وحدتُها الصّغرى هي التّفعيلة، فإنّه لم يُبْقِ على السّطر وحدةً معنويّةً في قصيدته، كما هي الحال بالنّسبة إلى البيت في القصيدة العموديّة. ففي هذه الأخيرة كان للبيت استقلالُه المعنويُّ الّذي يجعله لا يحتاج إلى ما يليه إلاّ في حالة التّضمين الّذي كان مستكرهاً في نظر البلاغيّين والنّقّاد العرب القدامى. وأمّا في قصائد السّيّاب، فالأسطر تترابط في تساوقٍ معنوي، ولا تحولُ دون هذا التّساوق المقتضياتُ العروضيّة أو القوافي. لنأخذْ مثالاً على ذلك هذا المطلع الجميل لقصيدة «المسيح بعد الصّلب»:

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرّياحْ
في نُواحٍ طويلٍ تسفُّ النّخيلْ
والخُطى حين تنأى. إذنْ فالجراحْ
والصّليب الّذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ
لم تُمِتْني وأنصتُّ: كان العويلْ
يعبر السّهلَ بيني وبين المدينهْ
مثل حبلٍ يشدُّ السفينهْ
وهي تهوي إلى القاع كان النُواحْ
مثل خيطٍ من النّور بين الصّباحْ

(١٢) من قصيدة «النّهر والموت»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٤٥٣

والدّجى، في سماء الشّتاء الحزينهْ[13]

نلاحظ أنّ كلَّ سطرٍ في هذا المقطع لا يمكنه أن يقوم بذاته من حيث المعنى. وقد تبدأ الجملةُ في منتصف السّطر، أو في نهايته، ثم تستمرُّ في السّطر الّذي يليه، فلا تحُول دون استمرارها المعنويّ مقتضياتٌ عروضيّة، كتسكين حرف الرويّ في القافية، الّذي يقتضي وقْفاً يقطع الاستمرارَ في القراءة قبل اكتمال المعنى. ففي الأسطر الثّلاثة الأخيرة من المقطع الّذي أوردْناه تستمرُّ الجملةُ الّتي تبدأ بـ «كان النّواحْ» في السّطر التّالي (مثل خيطٍ من النّور بين الصّباحْ) الّذي يجبُ التوقف في نهايته على سُكون الحاء في كلمة «الصّباحْ»، تناسُباً مع سكون الحاء في القافية السّابقة (النّواحْ)؛ ولكنّ الجملة لم تكتمل معنويّاً، وإنّما تحتاج إلى كلمة «والدّجى» في بداية السّطر الأخير.

إذن، لم يجعل السيّاب من السّطر وحدةً معنويّةً في القصيدة، وسمح للسّطور بأن تتداخل معنويّاً داخل المقطع، وهذا ما هيّأ ترابطاً محكَماً في البناء المقطعي، حيث لكلّ سطرٍ موقعُهُ الّذي لا يمكن تبديله.

هذا بالنّسبة إلى البناء المقطعي. وأمّا بالنّسبة إلى بناء القصيدة، وهي تتألّفُ في الغالب من عدّة مقاطع، فيمكننا القول إنّ قصائد السّيّاب تتفاوت فيما بينها من حيث بناؤها الفنّي. فهناك القصائد القصيرة الّتي تمنحها وحدةُ الموضوع قدْراً كافياً من التّماسك. وهناك القصائد الطّويلة المبْنيّة بناءً مُقْنعاً يتطلّب قدْراً من المهارة والتمرّس؛ ومثالها قصيدة «أنشودة المطر»، الّتي يمكن تقسيمُها إلى ثلاثة أقسام أو مقاطع، يتنقّل الشّاعر خلالها بين الكلام على ما هو ذاتي (شخصي) وبين الكلام على ما هو عام (جماعي)، ولكنّه يستطيع - بالرّغم من هذا التنقّل - أن يجعل تلك المقاطعَ الثّلاثة تنضوي في بناءٍ يقوم على تناول المطر، وجعله رمزاً محوريّاً تتوالد منه رموزٌ أخرى ذات دلالاتٍ وإيحاءاتٍ تتزايد وتتنوّع، فيبدو ذلك الرّمز المحوري (المطر) قادراً على النموّ والتحوّل على امتداد القصيدة، يوحّدُ بين أجزائها، وإن اختلفت فيها الموضوعاتُ وتعدّدت.

إضافةً إلى ذلك، نجد في ديوان السّيّاب قصائد طويلة يفتقر بناؤها إلى الإحكام الّذي وصفنا به قصيدة «أنشودة المطر». وهذا الافتقار ناتجٌ عن استرسالٍ أو إسهابٍ في الكلام، خصوصاً عندما يمارس الشّاعر في قصيدته نوعاً من النّقد الاجتماعي، فيعمد إلى تشخيص المشكلات في سعيٍ إلى معالجتها، أو إلى التّحريض على ضرورة التّصدّي لها. والسّيّاب، في مثل هذه القصائد[14]، ينطلق من أفكارٍ جاهزة، تحدوه نزعةٌ تفاؤليّةٌ في مقاومة الظّلم والقهر، وفي إمكانيّة الإصلاح وإحقاق الحقّ. في مثل هذه القصائد يشعر القارئ بأنّ الشّاعر قد اندفع وراء حماسته وأفكاره دون تدبُّرٍ أو وَعيٍ للبناء الفنّي.

(١٣) من قصيدة «المسيح بعد الصّلب»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٤٥٧.
(١٤) انظر مثلاً قصيدة «المومس العمياء»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٥٠٩ - ٥٤٢؛ وقصيدة «الأسلحة والأطفال»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٥٦٣ - ٥٩١؛ وغيرهما من القصائد الطّويلة الّتي كتبها السّيّاب قبل مجموعته **أنشودة المطر**.

قصائد السّيّاب تنمو في فيضٍ من الانفعالات والأفكار، ثمّ تتشكّل صوراً وإيقاعاتٍ تتركّبُ تلقائيّاً، وقد يتهيّأ لها أحياناً تدبُّرٌ فنيٌّ يُحكِم بناءها.

في مستوى الرّمز والأسطورة

قصائد السّيّاب، في معظم جوانبها، نتاجُ تفجُّرٍ انفعالي، وتدفُّقٌ تلقائي للتّعابير الشّعريّة المشحونة بالصّيغ الحارّة والإيقاعات الشّجيّة. ولكنّ هذه القصائد ـ وخصوصاً تلك الّتي كتبها السيّاب في مرحلة النّضج أواسط الخمسينيّات ـ ليست خلْواً من عناصر تعمَّدَ السيّابُ إدخالَها في القصيدة، وأقحمها إقحاماً في بعض الحالات. من هذه العناصر مثلاً الرّموزُ والإشارات الأسطوريّة، الّتي رأى السّيّاب لاستخدامها بُعْداً نظريّاً يتلاءم مع مفهومه للشّعر ورؤيته للدّور النّضالي الّذي يمكن أن يلعبه. كذلك كان من أسباب إدخاله هذه العناصر تأثُّرُه بالآداب الأجنبيّة. من ذلك مثلاً إعجابُه بالشّاعر ت. س. إليوت، وخصوصاً باستعماله للأسطورة والتّصوير في قصيدة «الأرض الخراب»[١٥].

في سنة ١٩٥٧، قال السيّاب:

> **هناك مظهر مهمٌّ من مظاهر الشّعر الحديث هو اللّجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرّموز. ولم تكن الحاجةُ إلى الرّمز، إلى الأسطورة، أمسّ ممّا هي عليه اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعرَ فيه، أعني أنّ القيم الّتي تسوده قيمٌ لاشعريّة، والكلمة العليا فيه للمادّة لا للرّوح، وراحت الأشياء الّتي كان بوسع الشّاعر أن يقولها وأن يُحوّلها إلى جزءٍ من نفسه تتحطّم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتّعبير المباشر عن اللاّشعر لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشّاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، الّتي مازالت تحتفظ بحرارتها لأنّها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبنيَ منها عوالم يتحدّى بها منطقَ الذّهب والحديد، كما أنّه راح من جهةٍ أخرى يخلق له أساطيرَ جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النّوع من الأساطير قليلة حتّى الآن[١٦].**

وقال السّيّاب في سنة ١٩٦٣: «لعلّي أوّل شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتّخذ منها رموزاً. وكان الدّافع السّياسي أوّل ما دفعني إلى ذلك»[١٧].

وأيّاً كانت دوافعه، فقد أكثر السّيّاب من استعمال الرّموز في مرحلةٍ معيّنة من مراحل حياته الشّعريّة، وقد أحسن استعمالها في بعض قصائده «كأنشودة المطر» و«المسيح بعد الصّلب»... وغيرهما، إذ استغلَّ طاقاتها في الإيحاء، وجعل منها أيضاً عناصر لبناء القصيدة. ولقد كان يحلو للسّيّاب أن يُصوِّر في قصائده ذلك الصّراعَ الدّائم بين قوى الخير والحياة من ناحية، وبين قوى الشّرّ والموت من ناحيةٍ أخرى. وكان يحلو له أيضاً أن يشير إلى الأولى برموزٍ كالمطر والنّور والنّهر والقرية... إلخ، وإلى الثّانية برموزٍ كالنّار والذّهب والظّلام والمدينة... الخ. ولكنّ السّيّاب تخطّى هذا الأمر إلى البحث عن الخلاص، فسار بالتّدريج نحو استعمال الأساطير، ولجأ إلى أسطورة تموز[١٨] في بحثه عن رموزٍ تُمثّل انتصار الحياة على الموت، ويجد فيها انطلاق حياةٍ جديدةٍ لشعبه وأمّته. وقد شاركه في ذلك شعراء آخرون أطلق عليهم جبرا ابراهيم جبرا اسم الشّعراء التموزيّين، وعنى بهم: السّيّاب، وأدونيس، ويوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا نفسه. فقصائد هؤلاء الشّعراء حفلتْ بالإشارات إلى أسطورة تمّوز لما ترمز إليه من انبعاث الإنسان والمجتمع والحضارة، ولأنّ الموت فيها هو إشارة الانبعاث، أو البشرى بحياةٍ جديدة[١٩].

ولكنّ السّيّاب عمد في شعره إلى أساطير أخرى غير أسطورة تمّوز، مثل: أدونيس، سيزيف، أتيس، سربروس، أورفيوس، سندباد... وغيرها. ومعظم القصائد الّتي أكثر فيها السّيّاب من استخدام هذه الأساطير موجودٌ في مجموعته **أنشودة المطر**. ونذكر من هذه القصائد: «من رؤيا فوكاي»، «قافلة الضّياع»، رؤيا في عام ١٩٥٦»، «مدينة السّندباد»، «سربروس في بابل»، «مدينة بلا مطر».

لقد مثّلت الرّموز والأساطير في قصائد السّيّاب وجهاً ثقافيّاً، إذْ كشفت عن مصادر اطّلاع وتأثّر لدى الشّاعر في الآداب القديمة، وفي الآداب الأجنبية الحديثة. ولكنّ الإكثار من استعمالها كان أحياناً ذا طابع سلبيّ، لأنّه أقام التكلّف والإقحام في مقابل العفويّة والتفجّر والانسياب والحرارة الّتي طبعت أشعار السّيّاب.

خلاصة

في البحث عن شكلٍ جديدٍ للقول الشّعري الجديد، لم يذهب بدر شاكر السّيّاب بعيداً عن المكان الّذي انهار فيه البناءُ التّقليدي للقصيدة العموديّة، بل راح يبني قصائده «الحديثة» بعناصر من ذاك البناء، أي بعناصر تراثيّة لم يَفْقدْ ثِقَتَهُ بطاقاتها التّعبيريّة، وبإمكانيّة انضوائها في أشكالٍ جديدة تلائم المرحلة الّتي عاش فيها بهُمومها ووعودها.

وعندما راحت الحداثة تتشعّبُ وتتعدّدُ اتّجاهاتٍ وتيّاراتٍ شتّى، بات شعرُ السّيّاب (مات سنة ١٩٦٤) أشبه ما يكون بكلاسيكيّةٍ «حديثة» بالنّسبة إلى تلك الاتّجاهات والتّيّارات.

قد لا يكون السّيّاب، من بين شعراء جيله، أبعدهم أثراً في الأجيال الشّعريّة الّتي تلتْ، ولكنّه مازال حتّى الآن أكثرهم إقناعاً بموهبته الفذّة، وبما فتحه من آفاقٍ للقصيدة الحديثة.

---

(١٥) انظر عيسى بلاطة، بدر شاكر السّيّاب (حياته وشعره)، ص ١٨٨.

(١٦) المرجع السّابق، ص ١٨٧ ـ ١٨٨.

(١٧) المرجع السّابق، ص ١٨٩.

(١٨) في المنجد: تمّوز هو إله الخصب لدى سكّان بلاد ما بين النّهرين، يقابله أدونيس لدى الفينيقيّين.

(١٩) راجع: جبرا ابراهيم جبرا، **الحريّة والطّوفان** (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط ٢، ١٩٨١). وأسعد رزّوق، **الأسطورة في الشّعر المعاصر**.

زِيحُ الدّم

«صَـوْتُ دَمِ أَخِيـكَ صَـارِخٌ إِلَـيَّ مِـنَ الأَرْضِ»
تكوين ٤/١٢

أحمد بلحاج آية وارهام

ـ ١ ـ

لَمْلَمَتْ أَوْرَاقَهَا ٱلأَرْضُ
وَمَاءَتْ
فَوْقَ شُطْآنِ ٱلْهَوَاجِسِ
آلَةَ غَرْثَى،
وَمِنْ أَسْطَارِهَا
أَوْقَدَتْ بَرْقَ ٱلْجَسَدْ
لاَ أَنَا حِينَ تَشَاءُ
شَفَةٌ تَمْتَصُّ أَطْبَاءَ ٱلرِّيَاءْ
لاَ وَلاَ سُرَّتُهَا حِينَ أَشَاءْ
تَجْمَعُ ٱلنَّبْضَ ٱلَّذِي يَسْقُطُ مِنِّي

ـ ٢ ـ

يَا تُرَاباً مِنْ بَرِيقِ ٱلْحَرْفِ؛
يَا جِلْدَ ٱلأَبَدْ
حِنْطَتِي تَحْتَكَ جَاعَتْ
وَٱللَّيَالِي كَالتَّجَاعِيدِ عَلَى ٱلْعُمْرِ ٱسْتَوَتْ
رَبَّةً مَخْتُونَةً
كَيْفَ ٱزْدِهَاءُ ٱلْحَجْبِ يَسْقِينِي
وَيَسْقِيهَا؟!
شِرَاكُ ٱلنَّصِّ لاَ تُمْطِرُ بِٱسْمِي
وَأَنَا أَغْرَقُ فِي مَاءِ أَسَامِيهَا بِصَوْتِي.

كَانَتِ ٱلنُّقْطَةُ تُقْصِينِي
وَكَانَتْ
فِضَّةُ ٱلتَّأْوِيلِ سِنْبَالِي
أَرَانِي فِي مَرَايَا ٱلإِخْتِلاَفْ
جَذْوَةً يَقْطُرُ مِنْهَا زَمَنٌ
مِنْ دَمِ ٱلسِّرِّ ٱلْمُعَنَّى
زَمَنٌ مُلْتَحِفٌ نَاسُوتَهُ
فِي عَرَاءٍ قُدُسِيّ
وَصَقِيعٍ لُغَوِي.

ـ ٣ ـ

لاَذَتِ ٱلذَّاتُ بِمَوْعُودِ ٱلسُّؤَالْ
حِينَمَا فَوْقَ خُطَاهَا
سَقَطَ ٱلْكَوْنُ عَمَاءً
مِنْ صَفَاءَاتِ ٱلْهُوِيَّهْ
وَٱنْتَضَتْ أَمْوَاجَهَا مِنْ فَائِضِ ٱلْمَعْنَى
وَأَسْرِ ٱلإِبْتِهَالْ.

ـ ٤ ـ

هَطَلُوا...
وَٱلرُّوحُ لَمْ تُشْرِكْ
عُوَاءُ ٱلْوَسْوَسَاتْ
عَطَشُ ٱلْقَوْسِ
تُخُومُ ٱلْهَيْنَمَاتْ
كُلُّهَا خَلْفَ مَرَايَاهُمْ
تُوَالِي...
نَسْجَ قُمْصَانِ ٱلسَّمَاءْ
وَحْدَهَا كَيْنُونَتِي
تَسْتَرِقُّ ٱلظِّلَّ
وَيُلْغِي وَقْتَهَا زِيحُ ٱلدِّمَاءْ،
خَرَجَتْ تَحْتَ أَزِيزِ ٱلْمُعْجِزَاتْ
مِنْ شُقُوقِ ٱلأَبْجَدِيَّهْ
وَيَقِينِ ٱلشُّرُفَاتْ
لِفَضَاءِ ٱلْهَجْسِ،
طَافُوا حَوْلَهَا
بِٱلزُّيُوتِ ٱلْقُدُسِيَّهْ
مَسَدُوهَا
وَٱلْحِرَابِ ٱلْوَثَنِيَّهْ
سَقَطَتْ مَخْمُورَةَ ٱلضَّوْءِ
وَفِي أَحْشَائِهَا
كَانَتِ ٱلرُّؤْيَا صَهِيلاً
وَعَنَاقِيدَ عِبَارَهْ
سَقَطَتْ... وَٱلْوَهْمُ أَضْرَى

سَقطَتْ... مِنْ دَمِهَا ٱلصَّاحِي ٱسْتَرَابُواْ
وَعَلَى أَمْشَاجِهَا
أَشْعَلُواْ ٱلرَّقْصَ بِأَقْدَامِ ٱلْمَسَاءْ
سَقطَتْ... وَٱلْخَطْوُ أَمْسُ
يَقْرأُ ٱلآتِي بِحِسّ غَابَوِي.

- ٥ -

صِرْتُ مَا صِرْتُ
وَمَا قَدْ سَأَصِيرْ
فِي هَوَاءٍ وَثَنِيِّ
نَغْمَةً
مجْمَرَةً
جُثَّةً
فِي جَوْفِهَا
عَشَّشَ ٱلرَّبّ
وَٱسْتَلْقَى ٱلأَبَدْ
كَقَطِيعِ ٱلأُمْنِيَاتْ.
(يُحزِنُنِي صَنِيعُهُمْ
لاَ فِي ٱلنَّهَارِ أَسْتَرِيحْ
لاَ فِي ٱلْمَسَاءِ أَهْجَعُ
كَيْفَ أُبِيدُهُمْ؟
وَأُفْنِي مَا بِهِ قَدْ طَلَعُواْ؟
لِتُشْرِقَ ٱلسَّكِينَةُ ٱلْمُغْتَالَةْ
وَتَشْرَبَ ٱلْجُذُورُ رَاحَةَ ٱلصَّفَاءْ).

- ٦ -

جِسْمُهُ ٱلرَّوْعَةُ
مِنْ كُلِّ ٱلْجِهَاتْ
يَنْهَضُ ٱلتَّوْقُ إِلَيْهِ
حَامِلاً حَفْنَةَ تَهْلِيلٍ
وَآذَانَ ٱشْتِهَاءْ،
أَرْبَعاً أَعْيُنُهُ أَضْحَتْ
وَأَضْحَتْ
أَرْبَعاً أَذْرُعُهُ،
فَإِذَا مَا أَوْرَقَتْ فِي شَفَتَيْهِ
لُغَةٌ
صَارتْ لَهَا ٱلأَنْهَارُ وَجْهاً وَقِنَاعْ
غَيْرَ شَمْسِ ٱلشَّمْسِ لَمْ يُنْجِبْ
فَمِنْ قَطْرَتِهِ
تَبْزُغُ أَشْكَالُ ٱلْخَفِيِّ ٱلْمُشْتَهَى
تُلْقِمُ ٱلرُّوحَ ثُدِيّاً
بَعْدَمَا فِي ٱلْعُلاَ
مِنْ لَحْمِهِ
مِنْ دَمِهِ
مَسَحُواْ ٱلطَّقْسَ
وَدَقُّواْ فِي سَدِيمِ ٱلْغَيْبِ طَبْلَ ٱلْهَيْمَنَةْ.

- ٧ -

أَيُّهَا ٱلطِّينُ؛
أَيَا قَاعَ ٱلتَّوَارِيخِ ٱلَّتِي مِنْ بَيْدَرِي
تُطْعِمُ وُدّاً وَسُوَاعْ
إِنَّنِي قُرْبَانُ وَمْضٍ
مِنْ بُذُورِ ٱلأَلْسِ
أَطْوِي بِدَمِي
نَقْشَ هَذَا ٱلْعَدَمِ
وَأُزَكِّي شَجَرَ ٱلْمَوْتَى
وَنَارَ ٱلْفِطْرَةِ ٱلْحُبْلَى بِيَاقُوتِ ٱلظُّنُونْ.
فَوْقَ غُصْنِ ٱلرِّيحِ رَأْسِي
بَيْنَ كَفِّ ٱلنُّورِ قَلْبِي
وَٱلْمَدَى قَامَةُ أَيَّامِي،
فَهَلْ تَكْتَالُ مِنْ غَيْرِ بَرِيدِي
صَافِنَاتُ ٱلْحَدْسِ؟!
أَوَيَشْرَبُ مِنْ غَيْرِ وَرِيدِي
كَائِنُ ٱلإِثْمِ ٱلْجَمِيلْ؟!

- ٨ -

مَشَّطَتْ حَالَتَهَا ٱلأَرْضُ
وَفِي سَكْرَتِهَا
وَشْوَشَتْ لِلنَّهْدِ.
كَانَ ٱلأُفْقُ طِفْلاً.
فِي قِمَاطٍ مِنْ كَوَابِيسَ
وَكَانَتْ نَبَضَاتٌ
تَتَغَيّا أَلِفَ ٱلْبُشْرَى
وَمِيمَ ٱلْمُسْتَحِيلْ،
شَطَرَتْ جُمْجُمَةَ ٱلصَّمْتِ
وَصَاحَتْ
لِتَجَلِّيهَا أَوَتْ غِزْلاَنُ وِجْدَانٍ
وَأَوْعَالُ يَقِينْ،
مَا ٱلَّذِي ظَامِئاً يَعْرُجُ فِي أَنْفَاسِهَا؟
مَا ٱلَّذِي مِنْ تَقَاوِيمِ يَدَيْهَا
يَبْدَأُ ٱلْخَلْقَ ٱلنَّبِيلْ؟

- ٩ -

عِنْدَمَا طَلَّقْتُ جِذْعِي
وَٱسْتَصَمَّ ٱلنَّبْعُ أَضْوَاءَ ٱلْغَرَائِزْ
غَالَنِي يَحْمُومُ رَاعٍ
مِنْ سُلاَلاَتِ ٱلنُّصُوصْ.
هَا نَجِيعِي قَمَرٌ
بَاتَ مَنْسِيّاً عَلَى أَهْدَابِ أَرْضٍ
وَلَجَتْ شَهْوَتُهَا صَحْنَ ٱلْعَمَاءْ
قَمَرٌ مِنْ حَرَدٍ
بَاتَ مَنْسِيّاً؛ وَهِيجِي سَطْرُهُ
وَهِيَ ٱلسِّكِّينُ مَوْشُومٌ صَدَاهَا
فَسَقَتْ عَنْ طَبْعِهَا
وَأَنَا مِحْرَابُهَا
كَيْفَ تَسْتَبْطِنُ بَدْئِي
وَتُذَرِّينِي مُدُوداً بَيْنَ أَفْخَاذِ ٱلْغِيَابْ؟!
آسِنٌ تَغْرِيدُهَا
مِنْ كِبْرِيَاءِ ٱلْمَحْوِ يَأْتِي
وَهُبُوبِي مَلَكُوتٌ
مُشْرِقاً مَازَالَ
كَٱلشَّمْسِ، عَلَى حُلْمِ ٱلْمَوْتَى
وَأَحْرَاشِ ٱلْعُصُورْ.

مراكش

الحكمة الڤيتنامية

الجيلالي الطّاهر جلوفات

هل «الحَمَّامَات»[1] فتنتُها في اسمِها، أم في بحرِها، أم في الياسمين الّذي يصبغ برائحته ولونه مساءاتِها الصّيفيّة؟ يطوف به صبيان في الزّيّ التّقليدي: البلغة، السّروال الفضفاض، الفوقيّة المرصوعة، الطّربوش الأحمر على الرّأس، وفي اليد سلّة تطلّ من حواشيها رُبَيْطاتُ الياسمين المنتظمة. ينتشر الياسمين بأطفاله «الفولكلوريين» في طرقاتها، بين مقاهيها الشّعبيّة، وفي ساحتها الفسيحة المعبّدة، المحاذية للشّاطئ، الممتدّة إلى القلعة الأثريّة الرابضة، حيث تتبدّى أصداء المهرجانات، وحيث الزوّار من كلّ صوب ومن كل سنّ، فيصطادون المشتري بلطافتهم أو يفحمونه بجرأتهم، لكن عيونهم وقلوبهم تبقى على المطاعم الزّجاجيّة الفاخرة الفارهة حيث يرتخي السُّيَّاح وراء طاولات مسجوعة، يستمرئون عطايا البحر الأبيض والبرّ الأخضر، ومن خلال الزّجاج يتابعون دفقة الحياة من وقت لآخر في ساحة «الحمامات» النّابضة.

وأمام أكثر هذه المَطاعم نجوماً وقف غلامٌ ناهز البلوغَ، بلا لباس تقليدي وبدون سلّة، وفي يده ورود بنفسجيّة. رمقه طفلان من بعيد يتربّصان بالسُّيَّاح فتصايحا: «هاهو الڤيتنامي جاء».

هكذا سمّاه أطفالُ الياسمين، توارثوا التّسمية جيلاً عن جيل. قرأوا الاسم على وجهه ذي البشرة الصّفراء، وفي امتداد عينيه إلى جانبي وجهه، وصدغيه النّاتئين، وفحومة شعره المتين. سمَّوْهُ «الڤيتنامي» دون تحديد، دون تفكير في خطّ العرض السّابع عشر[2]. يسمعون عنه الكثير من الرّوايات، لكنّ ما يثبت على لسانهم هو أنّ «الڤيتنامي» يظهر في «الحمامات» صيفاً ثمّ يختفي! طاف بالياسمين مثلهم مدّةً ثمّ اهتدى ـ لا يعرفون كيف ـ إلى الوقوف أمام هذا المطعم ومثيله، وفي يده ورود حمراء أثناء فترة الغداء وورود بنفسجيّة أثناء فترة المساء. والظّاهر أنّه بشيء من هذا ينال احترام المشرف على المطعم وانتباه النّازلين!

وفيما كان الطّفلان يتجادلان حول المنصب الّذي وصل إليه «الڤيتنامي»، وقف عليه فارس أصفر البشرة، أفحم الشّعر، صدغاه بارزان، جبينه عريض تحته عينان ممتدّتان إلى الجانب، ذراعه العارية السّمراء تحوّطت ذراعَ أميرة شقراء. مدَّ «الڤيتنامي» الوردَ للفارس، وقع على ذوق الفارس بابتسامة محسوبة، وانحناءة «ڤيتناميّة» في حقّ الأميرة والوردة طيّ أصابعها المتشبّثة بفارسها. ثمّ استوى لينثني ثانيةً وقد ناوله الفارسُ الأصفرُ ورقةً خضراء. قال أحد الطّفلين: «ذراعه المبتورة هي سبب حظّه». وردّ الثّاني: «هذا المطعم يأتيه «الجابونيون»، «الڤيتنامي» يعرف لغتهم فلا يفوتونه». وفاتهما أنّ الفارس كان يخاطب «الڤيتنامي» بالانجليزيّة.

وانشغل الطّفلان بالقادمين إلى السّاحة، فيما انشغل «الڤيتنامي» بالفارس وأميرته. من عادته أن يقنع بقيمة الورقة الخضراء، لكن شيئاً أقوى من الكرم يشدّه إلى هذا الفارس، يثير في ذهنه ذبذبات، يودّ لو يقول شيئاً يتلجلج به الصّدر.. ولكن، ولكن جلسة الفارس إلى أميرته قد تطول وتطول، وهواذا طالت وقفته قد يفقد بعضَ احترام المشرف على المطعم. فليمضِ، قد تتكرّر الفرصة. واختلس نظرةً إلى الفارس الّذي يفصله عنه حائط من الزّجاج، سماء صافية بخمسة نجوم، فرمق المشرف نفسه واقفاً في الخدمة، يشير بكفّه في اتّجاه معيّن كأنّه يستقدم شخصاً، فإذا الشّخص نادل وضّاء المحيّا يحمل طبقاً مشتعلاً، يمشي منتصباً والطّاعمون تصدر عنهم «أوهات» الاعجاب! حتّى إذا وضع الطّبقَ المستطيل تكوّرت عينا «الڤيتنامي» الممتدّتان تحدّقان في سمكة كبيرة يسبح لونها في الألوان، وفي ظهرها أُثبتتْ أعوادٌ مشتعلة اشتعال البارود!

تحرّكت الشّقراء بمفاصلها وتفاصيلها إعراباً عن امتنانها لفارسها، فيما تجمّدت قدما «الڤيتنامي» وقد ذاب فيهما الرّصاص. بزغ الشّعاعُ من عيون الأميرة وفارسها. هذا ينكسر على ذاك، ذاك يذوب في هذا، بينما انبثق من حدقتي «الڤيتنامي» شعاع ممغنط. انشدّ إلى السّمكة يفحصها ويقلّبها، وفي النّفس إشارات، ظلال، أصوات، تتوالد من انعكاس الشّعاع:

«هذا النّوع من السّمك أعرفه، هذه السّمكة أعرفها، إن لم تكن هي بعينها فلاشكّ صغيرتها أو صغيرة صغيراتها. عندما كنتُ صغيراً أمسكتُ بهذه السّمكة، ذات يوم، ذات سنة؟ منذ سنين، في قريتنا، كم كان عمري؟ قال لي أبي: بلغت السّابعة، اليوم ستتعلّم أوّل حكمة من الحكم الّتي تعلّمناها حتّى تعرف كيف تحيا بين النّاس.

---

(١) «الحمامات»: مدينة شاطئية بتونس.

(٢) خط العرض السّابع عشر: خط مصطنع لتقسيم «ڤيتنام» إلى شمالية وجنوبية.

أخذني إلى النّهر... علقت السّمكة بشصّي. صحتُ ثم صحتُ. أقبل أبي يرشدني حتّى أخرجتها. تأمّلها، طلب منّي أن أبقيها في الماء وهو يقول: «نحن أربعة، هل تكفينا هذه السّمكة للغداء؟».

ـ قلت: تكفينا أيّاماً.

ـ هل تستطيع أن تصطاد أصغر منها؟

ـ طبعاً.

ـ انظرْ إلى هذه القرية، فيها عائلات أكثر أنفساً منّا. اتركْها لواحدةٍ منها واصطدْ سمكةً تكفي أربعة أشخاص.

فهمتُ الحكمة، أوّلَ حكمة، استسلمت. استلّ أبي بيده الحكيمة الزهوَ من صدري والشّصّ من فم السّمكة الكبيرة الّتي لم تستسلم.

ثمّ خبا شعاعُ عينيه، والنّادل بأدواته العازلة والقاطعة يقطع السّمكةَ بحكمةٍ مدروسة تحفّ به نظراتُ الإعجاب من الفارس وأميرته. فتجمّع الحديث في صدر «الڤيتنامي» يكاد يكون زمجرة: «أهذه هي العائلة الّتي تركنا السّمكة من أجلها يا أبي؟» لكن دويّاً مرعباً طغى على صوته. فنظر إلى السّماء، فإذا الشُّهُبُ الاصطناعيّةُ تتناثر مخلّفةً دويّاً تجاوز ما تعوّدته الآذان، فهاجت الجموع في السّاحة وماجت، وألفى البعضُ نفسَه في حضن البعض من الفزع، وألفى «الڤيتنامي» يده بوردها على كتف بلا ذراع بلا ساعد! فاندفعتْ بواطنُهُ وأعضاؤه نحو الحشود اندفاعاً جارفاً، يسمع صوت «بابا» أو «ماما» فتتقدح في ذهنه بلدتُهُ ببيوتها وغابتها ونهرها تحت سماء راعدة تمطر بالشّواظ والحديد، تقتلع الجذورَ، تُحرق الجذوعَ والجسوم، تُبعثر الأعضاءَ، تنضب المياهَ الدّافقة.. واستشعر بعضَ الدفء في أصواتِ النّاس وضحكاتهم، بعد إذ تعوّدت آذانُهم الدّويَّ حتّى خفَّ ليرتفع دويُّ الموسيقى، فتهاوى على مقعد اسمنتي قبالةَ البحر يهامسه، في يده الوحيدة وردٌ بنفسجي، وفي مجاري ذاكرته المنسابة حكمة بزعانفها تسبح!

سيدي يحيى الغرب
(المغرب)

صومعة الضّباب

حسّان يوسف مُحمّد

قلت له منذ زمن بعيد: «أنت مشروع مجنون». توقّعت أنْ ينتفض، لكن كلّ ما فعله أنْ ابتسم ببلاهة وعلّق ضاحكاً: «بل إنّني مشروع مُنجز..».

والآن فإنَّ قناعتي قد ازدادت بأنَّ ما بقي في رأسه من حكمةِ تلك الأيّام قد طار إلىٰ غير رجعة..

انشغلتُ عنه عشرة أيّام دون أنْ أراه.. لعلّه مات؟

إنَّ أحداً لا يطرق بابه، وهو في صومعته يتابع انقطاعه عن العالم، ويصرّ أنَّ روحه تقترب بهذا الانقطاع من الخالق.

«لماذا أَخرجُ، إذا كان كبيرُ فلاسفتكم سارتر قد توصّل إلىٰ أنَّ الجحيم هو الآخرون»؟

يتحكّم بي بشواهده ممّا يقرأه. إنَّ تواصله مع العالم ينحصر في الكتب. فهو يقرأ كالجرذان. يلتهم كتباً لا تعدّ ولا تُحصىٰ.

أحاربه بأسلوبه، أدفع له كتباً تعارض آراءه، تُحرّض علىٰ العيش في قلب الحياة إلىٰ جانب البشر. ولكن.. لعلّه مات؟

أنا صديقه الوحيد لكنّه لا يعترف بصداقتي، يقول إنّه صديق الكتب فحسب، وأمّا أنا.. فمجرّد متطفّل..

لكنّ الكتب لن تستطيع الصّراخ إذا توقّف نبضُ قلبه.. ولنْ تذرفَ دمعةً واحدة عليه.

ـ ستصبح جيفةً، تفوح رائحتها علىٰ البلدة، حين نكتشف موتك.

ـ لكنَّ جثّتي بلا رائحة، فأنا لمْ أتمرَّغْ بعالمكم.

أَدْفَعُهُ لقراءة تجربة كازانتزاكي مع الأديرة والرّهبنة، في صحراء سيناء وجبلها وديرها.. حديثه مع الأب جواكيم. كلمات الأب:

ـ إنّني أشفق علىٰ خديْكَ اللّذين مازال الزّغبُ يغطّيهما، وعلىٰ شفتيك اللّتين لم تشبعا من القُبل أو من الكفر، وعلى روحك البريئة الّتي تندفع نحو الهلاك لكنّني لنْ أتركك. إنّك علىٰ حافة الهاوية ولن أتركك تسقط

ـ أيّة هاوية؟

ـ هاوية الله أعرف أنّ رغبة الإنسان السّامية هي في القداسة هذا جميل، لكن علينا أولاً تجاوز الرّغبات الأقلّ سموّاً، يجب أنْ نتعلّم احتقارَ اللّحم والتعطّش للسّلطة والذّهب والعصيان.

ما أعنيه هو أنْ نعيش شبابنا وكلَّ عواطفنا البشريّة كاملةً.

يجب أنْ نُفرغ هذه الأصنامَ من محتوياتها عند ذلك نقدّم أنفسنا أمام الله.

ـ لا أستطيع التوقّفَ عن الصّراع مع الله؛ سأظلّ أتصارع معه حتّى اللّحظة الأخيرة الّتي أقدّم نفسي فيها أمامه.

ـ لا تتوقّف عن الصّراع مع الله. لكن إنْ كنت ترغب في التّغلّب

على الغواية فهناك طريقة واحدة فقط عانقها، تذوّقها، وتعلّمْ كيف تحتقرها عندها تعجز عن إغوائك مرّة أخرىٰ. كلّ من يقتلع غرائزه يقتلع قوّته. ومع الزّمن والشّبع والمبدأ يمكن أنْ تتحوّل هذه المادّة المظلمة إلى روح

وعاد كازانتزاكي إلى كريت وهو يردّد: كان الأبّ جواكيم على حق. العالم هو ديرنا. الرّاهب الحقيقي هو ذاك الّذي يعيش مع البشر ويعمل هنا مع الله ملتصقاً بالتّراب. فالله ليس جالساً على عرش فوق الغيوم. إنّه يصارع هنا علىٰ الأرض إلى جانبنا. لمْ تَعُدِ العزلةُ طريقَ الإنسان المكافح.

كنت أدفعه لقراءة ذلك الجزء من حياة كازانتزاكي، ليخرج من قوقعته. ففاجأني بنتيجة عكسيّة. قال انظرْ ماذا يقول صاحبك، وأشار إلىٰ جملة وضع تحتها خطّاً أحمر: «**العزلة ضروريّة لأيّة روح تفشل في أنْ تحترق بعاطفة عظيمة**».

قرأتها بصوتٍ عالٍ، نظر نحوي بشماتة ثمّ تفوّه بهدوء:

ـ إنّ روحي غير قابلةٍ للاحتراق بأيّة عاطفة. لذا اخترت الطّريق إلى الله، عبر عزلتي وكتبي. ومثل عصفور منفرد سأبقىٰ حتّى أحظى بوحدة الخالق.

ـ وما أدراك أنّها الطّريق الصّحيحة؟

ـ أشعر أنّها طريقي، وصحّتها لا تهمّني.

***

لعلّه مات؟ لكن هل هو حيّ حقّاً؟

لعلّه مات.. هاجسٌ يلحّ عليّ.. في الصّباح أمرّ لزيارته. لقد تجاوزت السّاعةُ الثّانيةَ ليلاً. الثّلج والضّباب في الشّوارع يمنعاني من المبادرة الآن.

* * *

استيقظتُ وصورتُه داخل عيني.. حزمتُ جسدي بالثّياب الصّوفيّة كمدفأة. فتحتُ الباب، ورسمتُ خطوةً أولىٰ وسط الثّلج في الطّريق إلىٰ الصومعة. لايزال الضّباب يتكاثف إلىٰ المزيد.

سيفاجأ بطرقاتي. هذا الزّائر الصّباحي الّذي هو أنا، كَمْ سيزعجه!

ولكن لعلّه مات؟

أخطأتُ الاتّجاه.. اختصرتُ الطّريق.. عاندتُ العاصفة.. تابعتُ بصعوبة وأنا أهجسُ بالخوف من أنْ أتجمّد وأستحيل إلى قطعة من جليد.

ميّزتُ وأنا على بعد مترٍ واحد أنّ الباب مفتوح، وكذا كلّ النوافذ والضّباب في الدّاخل كالخارج تماماً!

ما الّذي أيقظه في هذا الصّباح الباكر الجليدي؟ لماذا يفتح كلّ المنافذ للبرد والضّباب!؟

لعلّه أحسّ بالموت قبل أن تقتربَ نهايته، ففتح الباب ليتيسّر لنا الوصول إلى جثّته دون تعب؟

لعلّه الآن يرقد ميّتاً، ملتصقاً بعزلته وإلّهه؟

قبل أن أصطدم به، يفاجئني صوت شبحه القريب:

ـ ادخلْ.. ادخلْ، كنتُ أُدرك أنّك ستأتي، إنّ زياراتك...

قاطعتُهُ، لم أستطعْ منَع نفسي من الصّراخ به:

ـ مجنون.. أبله.. لماذا تحكم على نفسك بالموت بهذه البشاعة؟

كان يقف وسط الصّالون، رافعاً يديه كصليب، ويرتجف برداً. وكان يتمتم: «ما أضيق الباب وأكرب الطّريق الّذي يؤدّي إلى الحياة، وقليلون هم الّذين يجدونه» (متّى ١: ١٤).

هُرعتُ إلى الأبوابِ والنّوافذ، أغلقتُها جميعاً. حاول منعي لكنّه لم يستطع. سحبتُهُ إلى جانب المدفأة عنوةً. أشعلتُها. ثمّ أعددتُ ابريقاً من الشّاي. وما إنْ عدتُ إليه حتّى طلب منّي المغادرة قائلاً:

ـ لقد دنّستَ صومعتي، وخرّبت عزلتي.. اخرجْ من هنا.

لكنّني لمْ أخرج، بل رشفتُ الشّاي بهدوء، وجلست بجواره.. أشدُّ بكفّي على زنده. نظر نحوي بعبوس، نظرتُ نحوه بابتسام، ومالبثنا أنْ انفجرنا معاً بالضّحك الصّاخب، دون أنْ يدري أحدنا السّببَ!

حمص (سوريا)

كمال الكتمان

منتصر القفاش

قادرٌ على أن أنقل لكم الأغنية الّتي يردّدها، أن أكشف الكلمات الخطأ الّتي ليست في الأصل، أن أحدّد لكم كم مرّة ردّدها ومتى وأين.

ولا أستطيع أن أعرّفكم لماذا لا يغنّيها ـ ولا يطلقها ـ حينما يكون الوقت وقتها، حينما لا يكون هناك رفيق سواها.

*

تملّى صورته القديمة. واضحة عليها آثار الكلمات، الّتي كُتبت متّخذة الصّورة أرضيّة لها لم يتبيّن سوى كلمة: غداً.

*

كعادته حينما يوقظه التليفون، يشعر ـ برهة ـ برنينه يأتيه من حلم طويل.

كل ما قاله في صوت خفيض: «أيوه».

وظلّت تكرّر وتحدّد أنّها لن تراه أسبوعاً، شهراً، «مش عارفة» ولن تكون في البيت، في أي مكان يعرفه، وأنّها «عملت اللّي عليها»

ولم تفعل هذا إلّا بعد: «ما قلت لك».

انقطع الخطّ فجأة ثمّ عاد الرّنين.

أيوه.

لم تجب، وأصغى إلى تنفّسها اللاّهث العميق.

*

ضعفت بطّاريّات المسجّل،

وأصبح الصّوت يأتي مضخّماً، تكاد نهاياته تشبه التّثاؤب العميق.

لم يوقفه، وظلّ ينصتُ إلى كلمات الأغنية.

*

يريد التخفّف من ثقلٍ.

صار لا يحمل حقيبته الجلديّة وهو ذاهب إلى المدرسة. اكتفى بالابتسامة إجابة على سؤالهم عن الشّنطة. لم يكن في حاجة إليها.

القلم الجافّ يستطيع وضعه في جيب القميص، محفظته الجلديّة في جيب البنطلون الخلفي، كيس النظارة لا يستعمله، الكلينكس: يكفيه منديلان يضعهما في أيّ جيب، كشاكيل تحضير الدّروس يتركها على مكتبه في غرفة المدرّسين.

صار لا يحمل حقيبته، وصار يشعر بالسّعادة كلّما فكّر في معاودة حملها.

*

هل كانت تقاطعه وهو يتكلّم؟

حاول أن يصف تلك اللّحظة.

حينما يندفع الطلاّب من الفصول مع دَقَّة الجرس في نهاية اليوم، ويتسابقون في الوصول إلى السلّم الحجري، الّذي بُريت درجات منه،

وتبدأ دبدبة أقدامهم وهم ينزلون وصراخهم،

تمور في داخله لحظتَها، أصواتٌ من كلّ الجهات، تتجاذبه، منادية كلّها اسمه، ومحاولاً كلّ منها أن يخرس ما عداه.

أصوات قد ترافقه طول اليوم، وقد يتذكّرها حينما يستيقظ.

*

في اجتماعه مع المدرّسين، شرح المدير الخطأ الّذي حدث «جت لنا جوابات من الوزارة، تشرح نظام اليوم الكامل، قمنا نفّذناها على طول، وما خدناش بالنا أن قصدهم يأخذوا رأينا، يعرفوا إن كان ده ينفع ولّا لأ، عموماً حنفضل نشتغل بالنّظام الجديد لغاية ما يسألونا عن رأينا. واضح»؟

*

إيه الحكاية؟

سألها وهو يجاهد ألّا يبعد عينه عن عينيها، وهو يفكّر لمن السّؤال: لها أم له؟

دوماً في كلامها تكثر التّشبيهات، تقولها متتابعة سريعة بلا فواصل، وقد تقطع حديثها لتذكر تشبيهاً ودّت لو قالته في مرّة سابقة.

إيه الحكاية؟

ردّدتْها مرّات قبل أن تروح في «الحكاية زي... شَبَه... كأنّها»... محدّقة في عينيه أو هكذا تخيّل، وجرؤ على أن يسأل نفسه أوّل مرّة:

ما المشبّه؟ وما المشبّه به؟

*

كتب على السّبورة وذرات الطّباشير تتطاير أمامه، من نص «كن جميلاً» لإيليا أبو ماضي:

س ١: «وما بك داء» ـ ما قيمة هذه الجملة في المعنى؟

س ٢: عيّن في النّصّ بيتاً يكون مفتاح القصيدة.

س ٣: وضّح جمالاً في «أدركت كنهها طيور الرّوابي».

*

ماذا يفعل؟

قرّر أن يردّد بصوت عال ما يجب فعله غداً، وكأنّه سيحدث أوّل مرّة، كأنّه سيفاجأ به. الذّهاب إلى المدرسة، دخول فصل ٣/ ٢ في الحصّة الثّانية، الخروج منه بعد ٤٥ دقيقة، الجلوس في غرفة المدرّسين، وكتابة درس الحصّة الرّابعة في كشكول التّحضير، وتبادل كلام مع زملاءٍ...

أطلّ من شبّاك الغرفة

لم يذكر عودته إلى البيت، وجرس تليفونه وسماعه لصوت تنفّسها فقط، ولقاءه مع صديقه وسؤالهما عن ضرورة السّفر وعن وسيلة لجلب عقد عمل.

وتذكّر أنّه كان يريد الشّعور بالغد، كأنّه سيحدث أوّل مرّة، كأنّه سيفاجأ به، ولكنّه نسي.

*

أراد أن يقول لها: ـ

لا تهتمّي بالخطأ في غنائي، وسارعي إلى غناء «الأصل» كما تهوينه، لا تروحي في غنائك منفردة، وتعدّدي الأغنيات الّتي صادفتك وأنت تديرين مؤشّر الرّاديو.

لا أبغي دور «ملقّن الرّغبات».

ربّما كلّ ما أبغيه أن نرعى قليلاً هذا الخطأ، فقد يكون إرثنا الحقيقي.

أراد أن يقول لها هذا، وإذا به يؤجّله إلى يوم آخر ويكتفي بمشاركتها في غنائها ويفكّر في «متى».

*

ـ عامل إيه يا أستاذ؟

التفتَ، لم يجد أحداً.

الشّارع بضوء العمود المتخفّي وراء أغصان شجرة، واجهه.

والصّوت كأنّه مازال

*

شكره الرّجل لسماحه له بالجلوس بجوار الشّبّاك.

عرّفه باسمه، وهو يمدّ ذراعه إلى الخارج، وحكى عن حبّه القديم لأن يطلّ من شبّاك الميكروباس وهو ينطلق، وعن كراهيّته كلّ الإشارات، وعن عدم توفّر هذه الفرصة له دائماً، فقد يكون هناك راكب يضمر هذا الحبّ. «باين عليك والله زينا».

هزّ رأسه موافقاً، وضحكا

*

باقة وردٍ، كيف يوجدها لها؟

فكّر في أن يجمع أشياءها الدّقيقة، الّتي أخفتها بفرح في الأماكن الّتي جلس فيها، أن يهديها **الحبّ في زمن الكوليرا**، أن يلتقط صوراً لشارع فيصل الّذي طالما سارا فيه، أن يسهب في وصف نظرتها الجانبيّة المتسائلة.

أية باقة يوجدها؟ يشتهيها؟

خلص إلى أن يذهب بمفرده إلى الحرافيش، مكانهما الأوّل، ويستغرق في وجودها الحقيقي إلى جانبه.

*

نظر إليه الفرّاش في دهشة. لم يكن أحد قد حضر، لا الطلاّب ولا المدرّسون. لم تكن عادته أن يأتي مبكراً ويصعد إلى الغرفة الّتي تضمّ المكاتب، ويصلح سلك السّخّان الكهربائي ويضع فوقه البرّاد، وينظر من سور الدّور الثّاني على الحوش المنتصب في وسطه سارية العلم، ثمّ يلتفت إلى فصل، ويتّجه نحوه، ويسير بين المقاعد الخشبيّة ويمرّر أصابعه على أسمائهم المحفورة ورسومهم، ويتذكّر ما تمنّى دائماً أن يشرحه لهم، أن يحكيه، ويقترب من السّبورة ويمسح تاريخ الأمس.

ويخرج عائداً إلى البيت، مضمراً أن يغيب اليوم.

*

وماذا لو قرأتْ خطابك غير المكتمل؟

يهمّ كثيراً أن يُنهيه، فلا يخط خطاً، ويمنّي نفسه بلقاء في نهايته ويعطيها الخطاب غير المكتمل ـ قائلاً:

ـ حضوركِ سيكمل ما نقص

وماذا أيضاً؟

ـ ما نقص لا يريد سوى كمالكِ

وماذا؟...

ـ كمالكِ في طيّ الكتمان

وماذا...

ـ كتماني يعرف أكثر مما قلتُ

و......؟

وماذا قلتَ في لقاءٍ عند خطاب غير مكتمل؟

*

يفتح النّافذة محاولاً الإفلات مما داهمه في عتمة الغرفة.

لم يطمئن إلى تلك الشّرفة المواجهة له بشيشها المغلق والّتي لا تنسحب عنها أبداً كثافة الأتربة. تذكّر فيروز «تعاتا نتخبّى من درب الأعمار».

وهو يتذكّر ما نَسيَه

القاهرة

وعاء الضّغط

فيصل عبد الحسن

لم تكن مهمّة صعبة، إنّها مجرّد قدر ضخمة للضّغط، مغلقة ولا يخترقها الصّوت. كانوا يقضون نهار الجمعة في التّجوال في الأسابيع الماضية، والحديث عن أمور حياتهما المشتركة تستغرقهما، وابنهما الصّغير مثل قرد ينطّ أمامهما في دروب الحديقة ببنطاله السّميك الأزرق والحذاء الصّغير في قدميه يصدر صفيراً خاصّاً كلّما أسرعت خطواته. كانت امرأة ضئيلة وقد بان الاصفرار على وجهها وبدت يدا الرّجل ملوّثتين ببقايا أصباغ وجروح قديمة مندملة، وحزوز كثيرة في جلد راحتي كفّيه. وأخذت المرأة توافقه على كلّ ما يقوله دون نقاش. لكنّه كان يتضايق من هذا القبول غير المشروط ويتمنّى لو أنّها ناقشته في ما يعتقده، للوصول إلى حلول ممكنة.

أخذت المرأة تسرح ببصرها بعيداً. كان شعرها جميلاً، مرسلاً على ظهرها، ليغطي الورود الحمراء، المطبوعة على قميصها. وبين الحين والحين تنظر إليه بعينيها الواسعتين، فيشعر الرّجل بمسحة الحزن التي تغطّي قسمات وجهها. وتذكّر أوّل لقاء لهما قبل أن يتزوّجا، فقد بهرته بعينيها الوامضتين، ولم يرَ شيئاً غير العينين في تلك الأيّام. فكّر الرّجل أنّ عليهما أن يجتازا الحديقة ليصلا إلى بغيتهما. وثمّة ورقة مدعوكة ينظر إلى العنوان المسجّل عليها بقلم رصاص بين الحين والحين. قال الزّوج وهو يومئ للصّغير للإبطاء في السّير: ـ «إنّهم بحاجة إلى امرأة ورجل وطفل».

لم تقل المرأة شيئاً. كانت تتبع رجُلها صامتة. وقف الصّغير على أرض الممرّ ينتظرهما، وحالما وصلا إليه مد يده باتجاه أبيه. أمسك الأب الكفّ الصّغيرة وسارا معاً يسبقان المرأة. أعادت المرأة خصلة شعر سرحت على عينها اليسرى. عبرا الشّارع، كانت الأم في هذه المرّة هي الّتي تمسك كفّ الصّغير. همس الزّوج: «إنّه مصدر رزق جديد، لنتمكّن من تسديد الأقساط المتأخّرة من بدل إيجار البيت، ونشتري ما نحتاجه من الملابس للصّغير».

أمام مبنى كبير، أخذ الرّجل يعيد قراءة العنوان المكتوب على الورقة المدعوكة التي يمسكها في يده. ضحك الرّجل: -

- «قلت لنفسي سأجد المكان، وها نحن وقد وجدناه».

دخلا المبنى، كان ثمّة بوّاب يجلس على مصطبة، حدّثه الرّجل، فاقتاد العائلة الصّغيرة في ممرّ طويل ينتهي إلى غرفة تقع إلى اليسار. وثمّة رجل يجلس خلف منضدة. أعطى الرّجل ورقة المعلومات ووقفت زوجته قريباً من باب الغرفة وهي ترتجف خوفاً. همس زوجها وهو يملأ الفقرات الفارغة على الورقة:

- «إنّها إجراءات شكليّة، لا تشعري بالخوف منذ البداية».

حين أكمل الزّوج ملء ورقة المعلومات طلب منه الرّجل أن يوقّعها بإمضائه، ففعل. أخذ الرّجل الورقة بعناية، وكأنّه يستولي على كنز وطلب منهما أن يجلسا على مصطبة في الجوار ليقودهما بعد ذلك إلى وعاء الضّغط. بدت الأضواء لعيني الزّوجة باهتة، والممرّ الطّويل يشبه ممرّاً في أحد المستشفيات. أجلسا صغيرهما بينهما. كان الصّغير كثير الحركات، فلم يستقرّ في مكانه بينهما سوى لحظات، وحالما شعر بأبيه وأمّه ينشغلان بالحديث ترك مكانه وأخذ يلعب في الممرّ، ويحجل بقدم واحدة ويصدر أصواتاً عالية.. حتّى قال الزّوج:

- «لن يطول انتظارنا».

كانت المرأة أكثر قلقاً من زوجها، وقد أخفت الأضواء الباهتة لون وجهها المصفرّ وجعل القلق عينيها أكثر حيويّة، فأخذتا تشعّان بلمعة غريبة لم يعتدها من قبل. قالت متردّدة:

- «سندعهم يفعلون بنا ما يشاؤون، ولكنّ الصّغير لن أتركه يخضع لتجاربهم».

عاد الرّجل واصطحبهم في ممرّ جانبيّ. ومن خلال نوافذ زجاجيّة واسعة تطلّ على حديقة كبيرة وسط المبنى، كان الوعاء الضّخم الألمنيومي يتوسّط الحديقة، وثمّة رجل يجلس على كرسي، ورجل آخر يضع على المنضدة جهاز التّنصُّت لضربات القلب ويقف بصدريّته البيضاء المتّسخة عند أطرافها. وبدا للرّجل ولزوجته أنّ الرّجل الذي يجلس على الكرسيّ هو الذي يصرف على هذه الماكنة، واختباراتها. كان يضع رجلاً على رجل وقد بان شعر ساقه مثل نمل كثير وأخذ ينظر إلى الزّوجة نظرات متفحّصة. وسأل المضمّد الرّجل الآخر الّذي بدا بوجهه الفتيّ وشاربه الدّقيق وهو يراقب المرأة ساهماً، وبدا أنّه صاحب الأمر:

- «أأسجّل عدد النّبضات؟».

هزّ الرّجل رأسه موافقاً. أخذ المضمّد يسجّل على ورقة أخرجها من جيبه عدد النّبضات. وعندما أكمل ذلك ترك الرّجل الآخر كرسيه وفتح بوّابة جانبيه في قدر الضّغط ودلف إلى الدّاخل وأعاد غلق البوّابة. فانتهز الزّوج الفرصة ليسأل المضمّد عن مدى خطورة التّجربة، فأجاب:

- «إنّها ليست خطيرة، لكنّها تستغرق وقتاً».

أكمل المضمّد بعد ذلك وكأنّه يقصد إسماع المرأة ما يريد قوله:

- «إنّ الوعاء معزول عزلاً جيّداً ومهما صرخ الإنسان داخله بصوتٍ عالٍ فلن يسمعه أحد في الخارج».

كان الوعاء كبيراً بحجم شاحنة، وقد أُلصِقَتْ على جدرانه الخارجيّة الخرائط الكهربائيّة وصور الأجرام السّماويّة، وثمّة عدّة أبواب جانبيّة توصل إليها سلالم حديدية مثبتة على أرض الحديقة، وفوق كلّ باب عُلِّقت صورة فاتنة بالحجم الطّبيعي لامرأة وهي تبرز مفاتنها بحركة ونظرة خاصّة جامدة، وثمّة بارومترات معلّقة إلى جوانب الوعاء الخارجيّة والسّائل الكثيف داخلها يترجرج صعوداً ونزولاً. قال المضمّد وهو يقودهما صوب بوّابة الوعاء الرّئيسيّة:

- «ستجرى التّجربة عليكم أنتم الثّلاثة أوّل الأمر، وبعد ذلك كلّ واحد منكم على انفراد».

دمدمت المرأة لزوجها بصوت مكتوم:

- «لن أترك ابني وحده، عند إجراء التّجربة عليه».

سمع المضمّد ما تهمس به المرأة، فقال بطيبة:

- «يمكنك أن تبقي معه!».

فتح البوّابة ودلفوا إلى الدّاخل. كان الوعاء من الدّاخل مؤثثاً، وثمّة ضوء قليل ينبعث من فانوس معلّق إلى الجدار. وحين اعتادت عيونهم الظّلام، كان الصّغير يحاول الإفلات من يد أبيه ليكتشف بنفسه مجاهل المكان الجديد، إلّا أنّ الأب لم يترك كفّه الصّغيرة. بدا الوعاء للزّوج مقسّماً من الدّاخل بعدة حواجز، وعلى ضوء الفانوس استطاع أن يرى سريراً لشخصين وصورة معلّقة إلى الجدار، وسمع المضمّد يقول:

- «سيضيء مصباح قويّ ثلاث مرّات وسينتهي الاختبار الأوّل».

أبقاهم في الوعاء المعزول وخرج مغلقاً الباب خلفه. مدّ الزوج يده وقبض على كفّ زوجته. كانت أصابعها ترتجف والصّغير يناضل للخلاص من قبضة أبيه. ولم يطل انتظارهم طويلاً، فقد أضاء مصباح قويّ ثلاث مرّات وانطفأ وسمعوا باب الوعاء يفتح من الخارج، ووقعَ قدمي المضمّد على الممرّ. طلب المضمّد بصوت متهدّج من الزّوج أن يصطحب ابنه إلى الخارج، لتبقى المرأة وحدها، فهمس لها زوجها:

- «لا يقلقك البقاء وحدك؟!».

نظرت إليه بعينيها الجميلتين. كانت ترتجف من الرّعب، لكنّها ابتسمت وقالت بصوت خافت:

- «سأحاول أن لا أخاف...».

أغلق المضمّد الباب من جديد. كان الباب محكماً لا ينفذ الصّوت من خلاله. اصطحب المضمّد الزّوج وابنه إلى الحديقة وأخذ يجري عليهما الفحوص المختلفة ويسجّل المعلومات على ورقة فوق المنضدة. قاس طوليهما وعرض كتفيهما وارتفاع عقب كلّ قدم على حدة وعدد نبضاتهما، وأنفاسهما، وقاس درجات حرارتيهما.. كلّ هذا والطّفل يقاوم الفحوص المملّة التي يجريها المضمّد، وهو عند

كلّ فحص يخشى أن يزرقه المضمّد بإبرة، ووجهه ينبئ عن عدم اطمئنان طفوليّ، لكلّ حركة يؤدّيها الرّجل. وحين أكمل المضمّد كلّ الفحوص، سأله الزّوج وهو ينظر صوب وعاء الضّغط الموصد:

ـ «أتستمرّ التّجربة على زوجتي طويلاً؟».

كتب الرجل شيئاً على ورقة أمامه بلامبالاة:

ـ «بعد قليل سيضاء المصباح المعلّق عند البوّابة الرّئيسيّة وسأفتح الباب لتخرج زوجتك..».

صمت الزّوج لحظات، استطاع الصّغير خلالها التملّص من يد أبيه وأخذ يركض في الحديقة ويقطع الزّهور الصّغيرة المتفتّحة، القريبة من متناول يده. سأل الزّوج من جديد:

ـ «ما النّفع من إجراء كلّ هذه التّجارب وصرف هذه المبالغ الضّخمة؟». ضحك المضمّد وقال ساخراً:

ـ «إنّنا نجرّب إمكانيّة عيش الإنسان في أمكنة ضيّقة، في وعاء للضّغط، أليس هذا سبباً كافياً؟».

اعتقد الزّوج أنّ الرّجل لا يحتمل النّقاش الجدّيّ، فأخذ يتابع بعينيه المصباح. وحين أضاء بعد دقائق شعر بفرح طاغ يتملّكه، وأشار للمضمّد أنّ المصباح قد أضاء، فقام الرّجل ضجِراً وفتح الباب. فخرجت الزّوجة مذعورة وهي تحاول اعتياد الرّؤية في ضوء الشّمس، وأخذت تنظّم شعرها وتعيد طرف قميصها الخارج من التّنورة، وهي تشعر أنّها مبلّلة، مثل ثمرة بطّيخ مفلوقة إلى نصفين. ركض الصّغير صوبها واستقبلها الزّوج ورأى على وجهها ورقبتها قطرات عرق، قال لها:

ـ «أرجو أن تكوني بخير».

هزّت رأسها إيجاباً. كانت يدها تقبض على أوراق نقديّة. قال المضمّد:

ـ «اكتملت الاختبارات اليوم. ستحضران حالما نهاتفكم، وربّما نطلب حضور الزّوجة وحدها أو الرّجل وحده. إنّ ذلك يتوقّف على نوعية الاختبار».

قال الرّجل هامساً لزوجته:

«أقبضتِ؟!».

فتحت كفّها فبانت الأوراق النّقدية المدعوكة مبلّلة بعرق كفّها، ولم تقل شيئاً. خرجا من البناية وأخذا يسيران في الشوارع المزدحمة بالنّاس، وبعد ذلك قطعا شارعاً عريضاً صوب الحديقة التي مرّوا بها قبل ساعتين. قال الزّوج:

ـ «أكان أحد غيرك داخل وعاء الضّغط؟».

هزّت المرأة رأسها إيجاباً ولمعة غريبة بَرَقَتْ في عينيها:

«هو الّذي أعطاك مكافأة التّجربة؟».

هزّت رأسها من جديد إيجاباً. قال الزّوج مخففاً:

ـ «إنّها اختبارات بسيطة! إنّهم يرمون أموالهم في الطّريق! سنكسب مالاً كثيراً في الأيام القادمة».

أخذت المرأة تنظر واجمة صوب أطفال الحديقة بملابسهم الملوّنة، وثمّة فتيات يلعبن بكرة مطّاط حمراء، وشمس هائلة الحجم مهشّمة تستحمّ في ماء النّهر القريب وتخرج أجزاؤها لاهثة، لتلقي بنفسها على أوراق الشّجر القريبة وتثقبها وتتقلّب باسترخاء بين أوراق العشب ثمّ تنساب بملل بين أقدام الأطفال اللاّعبين هنا وهناك..

العراق

الحياة على حافة الدّنيا

رشيدة الشارني

أخرجنا الأغنام من الزّريبة وقُدناها باتّجاه المراعي القريبة من حقلنا يشيّعنا صوت أمّي منبّهاً:

ـ لا تبتعدوا كثيراً، النّوّة قادمة.

سار القطيع بخطى حثيثة، وكانت الخرفان تتدافعُ برفق وقد بدت منتعشة بدفء الشّمس الّتي غاب نورها أيّاماً طويلة. توزّعت في المرعى تحرسها كلابنا الشّرسة، وأخذ أخواي عمّار والأمين يتقاذفان كرة مصنوعة من جوارب قديمة، بينما استلقيتُ أنا على العشب الطريّ أتنفّس عطر الرّبيع وأهيم ببصري في بهائه.

كان يحدّ الرّبى المحيطة بنا جبال عالية، كنّا نقول عنها دائماً ونحن نتطلّع نحوها إنّها حافة الدّنيا ونتصوّر أنّ وراءها بالضّبط يقع العالم الآخر حيث يحاسب الله الأموات من عباده محفوفاً بملائكته، وحيث الجنّة والنّار. وكنّا نرى في أوامر والدينا بعدم الابتعاد كثيراً تأكيداً لذلك.

خطر ببالي أمر وأنا أطالعها وأتفحّص ارتفاعها: لماذا لا نذهب إلى حافة الدّنيا ونتجسّس على سكّان العالم الآخر؟

أحسست أنّني صرت قادرة بسنواتي الّتي فاقت العشر على تجاوز الخوف الطفوليّ المزروع في أعماقي أكثر من أيّ وقت مضى. ناديت أخويّ وعرضتُ عليهما الفكرة فأظهرا خوفاً كبيراً في البداية ثمّ وافق الأمين وهو أكبرنا سنّاً على مشاركتي المغامرة. تركنا عمّاراً يحرس القطيع ومشينا باتّجاه أقرب نقطة من الجبال بدت لنا.

قطعنا مسافةً طويلة وفي كلِّ لحظة تزداد الجبال أمام عيوننا ارتفاعاً وندرك مدى بُعْد العالم الآخر عنّا.

بدأتْ سحبٌ داكنة تزحف من وراء الجبال. تسرَّب الخوف إليَّ وأنا أتخيَّلها على شكل كائنات غريبة تحمل علامات القسوة والغضب. اعتقدتُ أنّها رسالة إنذار من سكّان العالم الآخر فاهتزَّ قلبي رعباً.

اقترحتُ على أخي العودة فوافق على الفور، وقد ارتحتُ لفتور حماسه الّذي كان هو أيضاً يحاول إخفاءه.

كان هجوم السّحب سريعاً. تجاوزَنا برذاذه ثمّ تحوّل في وقت قصير إلى سيول جارفة.

عدَوْنا بأقصى سرعة ونحن نفكّر بالقطيع. وعندما أدركناه لمحنا عمّاراً يحاول بعصاه الصّغيرة لمّ شتات الشّياه.

حاصرنا القطيع وجعلنا نحثّه على السّير بأقوى سرعة خوفاً من أن يفاجئنا فيضان وادي مجردة القريب منّا. لكنّ خطوات النّعاج والحملان تعثّرت بسبب الأوحال الّتي صرنا نتخبّط فيها جميعاً.

قبل مسافة قصيرة من البيت طالعنا وجه أمّي المتوتّر. كانت تلبس حذاءً طويلاً وتضع على رأسها غطاءً من الصّوف حاولت به إخفاء بطنها الممتدّ أمامها. كانت قلقة علينا إلى حدّ الغضب وكنّا نعرف أنّها تنفعل كثيراً من أخطائنا بسبب الخوف من قسوة أبي، خاصّة إذا تعلّق الأمر بأغنامه. فهو مهووس بها إلى حدٍّ غريب ويحزنه مرض نعجة أكثر من موت قريب له.

***

لم نكد نُدخل القطيع إلى الزريبة حتّى قدم أبي عائداً لتوّه من القرية. انهال علينا شتماً بمجرَّد اكتشاف تبلّل الشّياه، ولست أدري كيف تفطّن بنظرة واحدة من عينيه إلى نقص في عددها.

كنّا نرتجف خوفاً ونحن نلاحظ تجهّم قسماته وزحف الغضب عليها وهو يعدّها ليتأكّد من ذلك. ثمّ انفجر صوته مجلجلاً: «يا أولاد الكلب، سأقتلكم اللّيلة جميعاً. نعجتان وثلاثة خرفان ناقصة! أين هي؟ أين ضاعت؟ كيف غفلتم عنها؟ يا خلاء بيتي.. رأسي تعرّى... هيّا اخرجوا وابحثوا عنها ولا تعودوا إلاّ بها..».

كان الخوف قد سمّرنا في أماكننا وسلب منّا القدرة على الكلام أو حتّى رفع عيوننا المنكسرة فيه.

عندما أدرك جمودنا أمسك بعصا طويلة وخطا نحونا يتهدّدنا بالقتل. لكنّنا تناثرنا من حوله واندفعنا نحو الخارج تاركين أمّنا تتوسّل إليه بصوتها المرتعش:

ـ اللّيل هبط... والدّنيا مطر.. سيبحثون عنها في الصّباح.

ـ اسكتي أنتِ وإلاّ أخرجتك معهم. أنتِ الّتي سمحت لهم بالخروج. كلّ هذا منك يا وجه النّحس.

***

خرجنا شاردين باتّجاه المرعى الّذي كنّا فيه. كانت خطواتنا الصّغيرة تزداد تعثّراً وهي تتحسّس طريقها في أرض كستها المياه وتحوّلت إلى غدران بلون التراب.

بحثنا عن الأغنام الضّائعة خلف التّلال وبين الأشجار، ولكنْ لم نعثر لها على أثر.

مع حلول الظّلام بدأ الخوف يداهمنا، وقد زاده شدّةً تهاطلُ الأمطار بإصرار غريب وصعوبةُ الرّؤية والتّعب.

سلكنا طريق العودة ونحن نهيّئ أنفسنا للمواجهة القاسية. كانت أحشاؤنا تتفتّت خوفاً ونحن نتقدّم بحذر نحو الدّار. على مسافة غير قصيرة لمحنا أمّي تحمل بيدها فانوساً وتنادي علينا حتّى نعود.

كنّا نقطر ماءً ونرتعد خوفاً وبرداً ونحن ندخل الدّار منكّسي الرّؤوس..

عندما رآنا أبي نعود من غير الأغنام خطا نحونا متأبّطاً شرّه. نزع حزامه الجلديّ وانهال علينا ضرباً. حاولنا أن نهرب من قبضته لكنّه لاحقنا وأوجعنا بسياطٍ مسمومة طالت حتّى والدتي الحامل الّتي كانت عبثاً تحاول حمايتنا...

في تلك اللّيلة نمنا على بكائنا المختلط بنشيجها.

لا أدري كم مضى من الوقت عندما أفقت مذعورة وقد تحوّل النّشيج إلى أنين خافت.

سألت أمّي بلهفة:

ـ أمّي.. ما بك؟

ـ يبدو أنّني سألد قريباً... ولكن لا تخافي يا ابنتي، سأصبر حتّى الصّباح.

لم يعاودني النّوم. ظلّ القلق يأكلني وأنا أستمع إلى أنينها الّذي تحوّل شيئاً فشيئاً إلى صراخ متقطّع.

طلبَتْ منّي أن أخبر أبي بالأمر حتّى يخرج للبحث عن قابلة أو يستدعي أهلها.

كان والدي قد تعوّد على الاعتكاف في الزّريبة كلّما غضب... يهجرنا لأيّام طويلة ينام فيها بالقرب من حيواناته الّتي غالباً ما يعدّها قائلاً إنّها أوفى وأحسن من البشر.

تحسّست في الظّلام المكان الّذي ينام فيه. لمسته من قدمه قائلة: «أبي... أفق... إنّ أمّي تتوجّع... يبدو أنّها ستلد قريباً».

أجاب ببرود مقيت:

ـ ألم تجد غير هذه اللّيلة السّوداء تضع فيها؟

ـ أرجوك يا أبي، اذهبْ إلى أهلها وأخبرهم بحالها.

ـ لن أخرج الآن. المطر مازال يهطل، فلتصبر حتّى الصّباح.

عدت إلى حيث أمّي. كان عمّار والأمين قد أفاقا من النّوم وظلاّ يحملقان فيها بعيون حائرة.

خجلتُ من موقف أبي وأنا أخبر أمّي به. كتمتْ قهرها واستدارت نحو المنسج تمسك به بشدّة وهي تحاول ألاّ يتصاعد صراخها حتّى لا تزعجنا.

ظللتُ أستقرئ وجهها المعذّب. بدأت نوبات صراخها تصدع سمعي. أدركت أنّها لامحالة ستلد قبل الصّباح.

رجعتُ إلى أبي أتوسّل إليه أن يأتي ليراها ولكنّه رفض بشدّة معلّقاً: «إنّه

دلال نساء».

قلت له:

- إنّها في خطر وقد تموت.

أجاب بقسوة العدوّ:

- لتمت. إنّ حياتها أرخص بكثير من الشّياه الّتي تسبّبت في ضياعها.

صدمتني شماتته. خرجت أجرّ خطواتي المخذولة وأنا أتساءل بدهشة المفجوع: هل هذا الرّجل هو حقّاً أبي؟ هل يمكن أن أُولد من صلب إنسان مات ضميره؟ أيّ أعذار يمكن أن أُسعفه بها وأُنقذ أُبوّته من الموت؟ لا حاجة بي إليه بعد الآن. لا حاجة بي إلى أُبوّة قاسية.

أحسستُ وأنا غارقة في كآبتي بوجوده يموت فيّ. لقد أتى غضبُه على كلّ شيء وقتل عاطفتي نحوه بالضّربة القاضية. شعرتُ وأنا أمسح دمعي بالخزي من كوني ابنته...

عند الباب التقيت بالأمين، كان هو أيضاً آتياً لإقناعه بضرورة المساعدة. قلت له: «لا فائدة».

استغرب الأمر وأصرّ على التحدّث إليه، ولكنّه عاد بعد قليل مقهور الملامح يبحث عن معطفه ويعلن بعصبيّة طفل عن عزمه على الخروج إلى بيت جدّي. حاولت أمّي بصوتها الضّعيف أن تمنعه ولكنّه أصرّ على موقفه وانطلق خارجاً محاولاً أن يتحسّس طريقه في الظلام والأنواء.

***

صار صراخ أمّي يمزّق سكون اللّيل ويكتم أنفاسي. بدأ شحوبها يخيفني. افترست الحيرة هدوئي وأنا أفكّر في شيء أفعله من أجلها.

نبشتُ في فكري عن أسرار الولادة والحياة، فلم يسعف ذاكرتي سوى ذلك الماء السّاخن الّذي كانت القابلة تدخل به إلى غرفة أمّي عندما ولدت عمّاراً.

وضعتُ الماء على النّار، ولم أكد أفعل ذلك حتّى سمعت صوتها الّذي صار يشبه الأنين يناديني:

- أحضري مقصّاً وعقّميه بالكحول.

قمت بتعقيم المقصّ ثمّ لففته في منديل نظيف وجعلته قريباً منها. أخبرتها بأنّي وضعت الماء فوق النّار فاستحسنت العمل.

بقيتُ أرقب عذابها بقلق العاجزين. أخذتْ تتحرّك في الغرفة جيئة وذهاباً... بعد فترة قصيرة استلقت على الفراش. ساعدتها في وضع الغطاء فوقها. رفعتْ يديها إلى فوق وأمسكت بعموديه المنتصبين خلف رأسها وفرجت ساقيها ثمّ طلبت منّي أن أضغط برفق على أجزاء معيّنة من بطنها.

أخذتْ بيديّ الصّغيرتين لتدلّني على مواقع الضّغط. تحسّستُ حركة مسعورة داخلها. تخيّلت شدّة الألم الّذي تتحمّله بسبب ذلك.

كان وجهها الجميل قد صار بلون السّماء الدّاكنة وهي تحاول أن تكتم صراخها الضّائع وتحوّله إلى أنفاس عميقة تدفع بها الطفل إلى الدّنيا.

أمرتني بعد وقت قليل أن أخرج لإحضار الماء السّاخن وتهيئة ثياب الطّفل.

لم أكد أنزل الماء من فوق النّار حتّى تناهى إلى سمعي صراخٌ ملائكيّ. حملتُ الماء مسرعة إليها. وعندما دخلتُ فوجئت بالطّفل إلى جانبها. كانت قد استطاعتْ خلال دقائق قليلة أن تقصّ الحبل السّرّيّ وتربطَ سرّة المولود وتضمّه إليها تحت الغطاء، مانحةً إيّاه زاداً لا ينضب من دفئها الأموميّ المقدّس.

(تونس)

دوائر رؤية

عبد السلام الشرقاوي

.. لم يكن في نيّتي أن أتوجّه إلى محطة الرّباط - المدينة، لكنّ تعبي المزمن جعلني أغيّر رأيي آخر دقيقة وأعزف عن فكرة ركوب التّاكسي المتوجّه نحو القنيطرة. خطوات، ثم وجدت نفسي في المحطّة وبالضّبط في قاعة المسافرين. اقتعدت كرسيّاً بلاستيكيّاً (الكرسي لم يكن مريحاً بالقدر الكافي، لكنّه.. على نحو ما.. يساعدني في العثور على شيء من الراحة). فكّرت في شراء الجريدة لأطّلع على الجديد اليوم.. لكنّ التّعب نفسه منعني.. فاشتغالي، منذ سنوات، مدرّساً ابتدائيّاً ولّد لديّ تعباً غدا يلازمني. مددت رجلي وسرحت من المكان - القنْت الذي يوجد به الكرسي، سرحت بعيني (داخل قاعة الانتظار) وحدّثت نفسي كصديق ودود، وقلت: «لأمارس هوايتي المفضّلة..». الجو في القاعة كان مناسباً لممارسة نوع من الحساب الذهني. وببلادة انطلقت عمليّة العدّ: «٢٥ مسافراً.. ٧ نساء.. الباقي رجال.. ٣ نساء فوق الثّلاثين.. ٤ نساء بجلابيّات.. ٥ كرفاتات.. ٣ جاكيتات جلد.. ١١ شارباً.. لحيتان.. رأس واحد غرب عنه الشّعر إلى الأبد..».

راقبت، بعض الوقت، فتيات ثلاثاً بعمر الزّهور. إحداهن موازية لمقعدي.. راقبتها لأمر بسيط هو أنّ لباسها يقول لي على نحو ما (وللآخرين ربّما!): «انظروا إليّ!». وإذْ كنت أفاضل بين ما تلبسه وكيف تلبس لم أجد غير عبارة لا أدري أين سمعتها أو قرأتها:

«Les filles d'aujourd'hui.. beaucoup de boutons et moins de finesse..».

لكني، لم أستسلم لمضمون هذه العبارة إلّا بعض الوقت.. ذلك

أنّ نظراتي حاصرت إحداهنّ ـ تلك الّتي تجلس بجانب شابّ يقرأ جريدة بالفرنسيّة ويمرّر من حين لآخر يده على فخذه. أصبحت كمن يرشف حليباً باللّويزة: مرّة بعد مرّة يعود إليه. وربّما أحسّت هي الأخرى بالعيون المتلصّصة عليها، فتشاغلتْ بالنّظر إلى المارّين خارج القاعة (هكذا لتضيّعني!).. ثم (من المكان ـ القنت الذي يقابلها)وجدتُني (وبدون أن أتزحزح قدر بوصة) أدعوها إلى الجلوس في مقهى المحطّة الفوقي.. الدرجات الرخاميّة صعدناها معاً. هكذا وبدون أن ندع للخجل الّذي يُصطنع في مثل هذه المناسبات فرصته الذهبيّة، قلت لها اسمي.. لم تقل شيئاً بل طلبتْ لنفسها شاياً باللّيمون. وجاءني الجرسون بقهوة شكولاطيّة. بين رشفة وأخرى وجدت نفسي أسرح بخيالي.. بعيداً: من نافذة الغرفة.. كانت أشجار النّخيل تنتصب أمامي بخيلاء.. بينما كنّا ـ أنا وهي ـ متشابكي الأيدي.. كأنّنا نقول لبعضنا: «اليوم لنا والغد أيضاً». وبحسّي الآدمي.. وجدت ـ حينما كلّمتني عن المرأة الّتي تمشي على الرّصيف المقابل ـ أنّنا نمارس الهواية نفسها.. «شوف هذيك! الأنف نابت فين ولا كوپ فين!». «شوفي!» قلت لها: «زوجة فلان ترفع يدها دائماً وهي تتكلّم.. أنا لا أحب هذا النوع من النّساء..» قالت: «هذا رأيك..» ثم أردفت: «كلّ شيء يحدث هنا.. يناقش هنا..» وأشارت بأصبعها إلى سجّادة الغرفة.. ضحكنا، ثم تساقطت عليّ بجذعها ووشوشت في أذني شيئاً.. لم أصدّق.. لم أصدّق أنا!

سأصبح في يوم ما أبا.. ياه! قالت: «علينا أن نختار للمولود الجديد اسماً..». قلت: «.. من الآن فصاعداً!». نطقتها بحركة ممثّل مسرحي مقتدر.. «لكن، انتظري!». بحثت في الأسماء الّتي أعرفها فوجدتها مكرورة ورتيبة، حتّى أنا أحمل اسم جدّي الّذي مات في عزّ شبابه، وأبي يحمل اسم جدّه.. وهكذا قلت لها مرّة أخرى: «.. أتقزّز من الأسماء العصريّة». عضّت على أصبعها. وكمن يفكّر في حلّ خطير، قالت: «وإن كان المولود بنتاً..». «نعم! وإن كان بنتاً». قلتها بفتور وكنت كالّذي نسي أداء ثمن ركوب الحافلة وقد ضبطه المراقب. «.. سنسمّيها.. دعد.. خولة.. ناصرة.. زينب.. ياه! لن أنتهي أبداً من السّرد.. اللاّئحة طويلة.. ولن توافقي أبداً!» في الحقيقة (وهذا اعتراف جزئي منّي) فشلنا معاً في تحديد جنس المولود وحتّى اسمه... وبحركة مباغتة قمت من المكان ـ الزّاوية الّذي أجلس فيه. خطوت بضع خطوات.. كانت هي تسرع في مشيتها.. وتمرّر ـ من حين لآخر ـ يدها اليسرى على تنّورتها الرّماديّة ـ سلمت يسراها!. حاولت اللّحاق بها لأقول لها «إنّي اخترت(..) اسماً للمولود الجديد». لكن كانت ثمّة عربة ابتلعتها، وناس تنزل وناس تصعد وناس تهرول. تمنّيت أن ألحق بها بالرغم من أنّه لم يكن في نيّتي أن أركب قطار البيضاء.. لكن تعبي المزمن جعلني أغيّر رأيي وأعزف عن تغيير الاتّجاه أخيراً.

القنيطرة ـ المغرب

الحَيْلُ ــــــ خيري عبد الجواد

كان راجعاً من عمله وقت الظّهيرة حين دهمه الكلب. هل فوجئ بما حدث؟ نعم، فقد كان بحكم عاداته اليوميّة يمرّ عليه صباحاً ومساءً فيجده جالساً رابضاً بشكله المهيب أمام بيت الجيران. سنون طويلة مرّت على جلوسه هكذا منذ أن جاء إلى الحارة جرواً صغيراً يتمسّح بأرجل المارّة فيعاملونه بحنوّ كطفل من حقّه الحصول على بعض التّدليل حتّى يبلغ ويكبر. مَنْ الّذي أتى به؟ ومن أين جاء؟ لا أحد يدري، بل يعتقد البعض أنّه ولد في الحارة من أمّ وأب كانا يعيشان فيها، في هذا البيت تحديداً، وأنّ هذا الكلب هو نتاج حادثة شهيرة يعرفها الكبار وكانوا وقتها صغاراً. فقد رأوا الأمّ تعوي وتنبح، وحين ذهبوا إليها وتجمّعوا حولها لمعرفة السّبب شاهدوا الأمّ تخرج من المنزل وقد التصقت مؤخّرتها بمؤخّرة أحد الكلاب الغريبة عن الحارة، بينما الكلب الآخر ـ زوجها ـ يعضّ ويخمش بأظافره. كانت جُرْسة وقف الجميع يتفرّجون عليها بسعادة غامرة، والكلبة «القامطة» على الكلب تجهد في التخلّص منه حتّى نجحت أخيراً. فصفّق الجميع وهلّلوا، بينما انسحب الكلب الزّوج خارجاً من الحارة ولم يره أحد بعدها.

* * *

نما الكلب وكبر وأصبح شكله مهيباً، وألفه الجميع ولم يكن ينبح إلاّ على وافد غريب. وأمّا هذه المرّة فحين رآه وقف فجأة، ولمّا اقترب منه كعادته قطع عليه الطّريق متحفّزاً، ودون أن يمهله قفز قفزة واحدة ناحية ساقه اليسرى وأمسك بها. دهمته المفاجأة، ولم يبد أيّة حركة وفي ظنّه أنّها مداعبَة ثقيلة. لكنّه أطبق بفكّيه على السّاق الّتي حاول شدّها فتمزّق البنطلون وأفلتت السّاق للحظة، لكن الأنياب سرعان ما أطبقت مرّة أخرى وانغرزت في اللّحم بينما كانت زمجرة الكلب المكتومة تتحوّل إلى زئير، وعيناه تبرقان باحمرار مخيف. وشعر بألم وسخونة يجتاحان جسده، فصرخ وشدّ بقوّة فتحرّرت ساقه. ركع على الأرض يتحسّسها وامتلأت أصابعه بالدّماء. نظر إلى الكلب فوجده يتحفّز مرّة أخرى للوثوب، فالتقط حجراً أشهره في يده وأخذ يتراجع بظهره في بطء بينما عيناه مثبتتان على الكلب الّذي كان يتراجع هو أيضاً.. حتّى دخلا كلٌّ إلى مسكنه.

* * *

حين شمّر كانت مِزَق البنطلون غارقة بالدّماء. وحين رأت زوجته ذلك صرخت وخبطت بكفّ يدها على صدرها وجرت. أحضرت ماءً

غسلت به الجرح فظهرت صورة واضحة لأنياب الفكّين العلوي والسّفلي محفورة في بطن السّاق حُفراً غائرة عميقة. أحضرت قطناً وشاشاً وقامت بتطهير الجرح وربطه. لم يؤلمه الجرح أوّل الأمر، لكنّه في المساء اجتاحته سخونة مصحوبة بألم لا يطاق، وتكون «حيل» على هيئة «بلحة» أعلى فخذه ظهر واضحاً جليّاً، ولم يعد يقوى على السّير. في هذه اللّيلة لم ينم، وعند الفجر انسلّت زوجته من جانبه واتّجهت إلى منزل الجيران. النّاس مازالوا نائمين، لكنّها سوف توقظهم، فللضّرورة أحكامها، والرّجل سوف يفلت من بين يديها، ولابدّ لها من الحصول على بعض الشّعر من الكلب.. هكذا يفعلون من قديم الأزل، هي وصفة مجرّبة، لم تخب قط، ولابدّ أن يتم ذلك في الفجر قبل أن تطلع شمس اليوم الأوّل على العضّ، وإلاّ فلا فائدة..

* * *

كانت البوّابة الحديديّة مغلقة بالجنزير والقفل، وفي الضّوء الواهي رأته رابضاً في حوش المنزل واضعاً رأسه بين ساقيْه الأماميّتين فارداً جسده الفارغ. لم يكن نائماً، فقد شعر بوجودها فرفع رأسه تجاهها. رأت عينين حمراوين تلمعان، ورأت لسانه يتدلّى من بين فكّيه، ولمحت لعابه يسيل على جانب فمه، وسمعت لهاثه. قرعت جرس الباب فخرجت بعد مدّة صاحبة البيت: «خير يا أختي كفى الله الشّرّ؟». فتحت الباب وأدخلتها. لمحتها تنظر إلى الكلب فقالت: «لا تخافي منه فهو لا يعضّ». تعجّبت وقصّت عليها ما حدث. هزّت صاحبة البيت رأسها في دهشة وعقّبت قائلة إنّها المرّة الأولى، وعلى كلّ حال فهو ليس مسعوراً. ثمّ أحضرت مقصّاً وركعت أمام الكلب وجزّت قطعة كبيرة من شعره دون أن يلتفت إليها أو يتحرّك. ها هي أخيراً قد حصلت على حفنة الشّعر فلتكمل الباقي سريعاً. وضعت بعض الزّيت على النّار حتّى انقدح، رمت فيه حفنة الشّعر فسمعت طشّة وشمّت رائحة دهن حيواني. تركت المزيج حتّى برد وصبّته في خرقة وضعتها على السّاق. قالت: «بالشّفا، وصفة مجرّبة». غفا قليلاً فاطمأنّت. حلم أنّه أكل ولده وزوجته فقام مفزوعاً يبحث عنهما. أحضرت زوجته كوب ماء وناولته إيّاه. صرخ: ابعدي الماء عنّي، ابتعدي. نظرت إليه في دهشة فرأت عينيه حمراوين، وفكّه السّفليّ قد تدلّى وبرز لسانه، أمّا لهاثه فقد أصبح مسموعاً الآن. تحسّست جبينه فوجدته ملتهباً. حاولت عمل كمّادات من الماء البارد، لكن حالة الذّعر الّتي اجتاحته حين رأى الماء حالت دون ذلك. كان ينكمش وينظر إليها في توسُّل لتبتعد عنه. وقد أرجعت ذلك للحمّى الّتي تملّكت جسده.

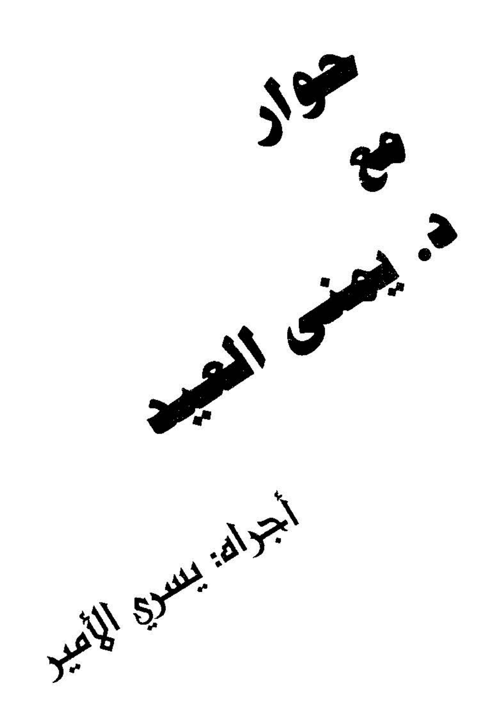
في المساء خلعت عنه كلّ ثيابه، مسحت جسده بالخلّ واللّيمون، كشفت عن الجرح فشمّت رائحة كريهة وقد مال إلى السّواد مكوّناً ماءً مصفرّاً له رائحة لا تطاق. ربطت الجرح مرّة أخرى. في نومها سمعت سعاله، كان يشبه عواء كلب صغير، ورأت لسانه يتدلّى من بين فكّيه، وسمعت صوت لهاثه فلم تصدّق. كان يزوم بينما لعابه يسيل على جانب الفم المفتوح، وبدت ملامح الوجه أكثر غرابة. لكن الشّيء المؤكّد أنّها رأت تلك الملامح قبل الآن. فتح عينيه فوجدها تنظر إليه فسألها عن ولده. نادته فجاء جارياً ومحاولاً اللّعب معه كعادته. لكنّه لم يستجب، فقط ضمّه إلى حضنه وأخذ يلعق وجهه. لحظتها، تذكّرت متى وأين، رأت هذا الوجه من قبل، هو نفس الوجه الرّابض في حوش الجيران. خافت ومدّت يدها وأخذت الولد من بين ذراعيه. نظر إليها بعينيه الحمراوين وخرج صوته مزمجراً. وخيّل إليها أنّها سمعت نباحاً، جرت إلى الحجرة الأخرى وأغلقتها بينما صوت عوائه لم ينقطع طوال اللّيل.

في الصّباح قامت وفتحت الباب بهدوء وتجوّلت داخل الشّقّة. بحثت عنه فلم تجده. نظرت من الشّرفة فلمحته أمام منزل الجيران، كان رابضاً على الأرض فارداً يديه وقدميه. ورأت الكلب رابضاً أمامه أيضاً، كان كلاهما ينظر في عيني الآخر وينبح بشدّة، وكان كلاهما مستعدّاً للانقضاض على الآخر، بينما عواؤهما يعلو ويعلو.

القاهرة







يمنى العيد من أبرز الأسماء في مجال النقد الأدبي العربي، بَنَتْ هذه المرتبة بجهدٍ حثيث منذ أكثر من عشرين سنة، واستحقّتْ بجدارة أن تنال هذه الحُظوة لدى كلِّ قارئٍ متابع للقضايا النقديّة الأدبيّة العربيّة. فقد خاضت الممارسة النقديّة أوّلاً، مستنيرة بمنهج نقدي كان معنيّاً يومها بقضايا الإنسان العربي وطموحاته وآماله بغدٍ أفضل. لكنّها ما لبثتْ أن طوّرت منهجها هذا، واستفادت من غير مدرسة نقديّة في محاولة لتجنُّب القولبة والجمود. وكانت في كلِّ نتاج جديد لها تحقّق خطوات إلى الأمام، في سبيل تكوين اتّجاه نقدي عربي جديد، يجاري هذه الحياة المتشعِّبة.

وهي لم تقف عند حدود هذه الممارسة، بل انخرطتْ في علاقة مباشرة مع جمهور فتيٍّ يحاول أن يدخل في هذه المجالات. فمارست التدريس الجامعيّ ولاتزال، ولم تبخلْ في سبيل التوافق مع هذا الجمهور في أن تكرِّس له الكثير من جهدها، فوضعتْ له مؤلَّفاً خاصّاً تقريباً هو «تقنيات السَّرد الروائي» ليكون مادّة منهجيّة بيده، عرضتها له بتجرُّد دون أن تغفل الإشارة إلى خلافها مع الكثير من هذه الأطروحات أو المفاهيم المنهجيّة، ولاسيّما ما يتعلَّق منها باعتبار العمل الأدبي عملاً بنيتُهُ الشَّكل. فوقفتْ ضدّ هذه الشكلانيّة وحاورتها في مؤلَّفات أخرى؛ فإذا العمل الأدبي لديها ليس بنية قائمة بذاتها، مستقلّة بشكلٍ مطلق، بل هو نتاج معيَّن في ظلِّ ظروفٍ تاريخيّة معيَّنة، يتأثَّر بها ويؤثِّر، تقوم بينه وبينها علاقة اتّصال وانفصال لازمة، دون أن يعني ذلك الوقوع في السببيّة الجامدة.

والحديث مع يمنى العيد سيلانٌ شفّاف ونحتُ حجرٍ في آن. فببساطة شخصها وروحها المرنة تشعر بالقدرة على الكلام دون تحفُّظ؛ لكنّها بحضور حسّها النقدي بشكلٍ دائم، تجعلك في حَذَرٍ ممّا تقول ـ فعليك أن تراقب فكرتك، مصطلحاتك، أبعادَ ما تقول لأنّها لن ترضى أن يتناقض قولك، في معناه أو في صياغته. وقد طالَ كلامُنا هموم اليوم، هويّتنا، ثقافتنا، نقدنا... ولكلٍّ ذلك مصطلحات ومفاهيم لا يمكننا أن ندَّعي القدرة على الاستغناء عنها.

وفي الوقت الذي كنّا نجري فيه هذا الحديث، أُعلن عن فوز يمنى العيد بجائزة «سلطان العويس الثقافيّة»، فباركنا لها فوزها بما تستحقّه، ودارت في البال هواجس وأسئلة كان لابُدّ أنْ نطرحها عليها لنسمع الجواب.

ي. أ.

*** من البداية حدَّدَتْ يمنى العيد مَنْهَجَها في النّقد مستفيدةً من غَيْرِ مدرسةٍ نقديّة. فهل يمكن وصف هذا المنهج، مع ما طرأ عليه من تطوير ذاتيّ فيك ومن تأثيرات مختلفة خارجيّة عليه؟**

□ أعتقد أنَّ من الصّعب على أيّ ناقد مبتدئ أن يحدِّد منذ البداية منهجاً له، كأنْ يقول أريد أن أكتب وفق هذا المنهج أو ذاك. ذلك أنَّ البداية، أيّة بداية، لا يمكن أن تكون بعدّة جاهزة، فكيف إذا كانت هذه البداية هي بداية في الكتابة؟ فالكتابة حركةُ سيرورةٍ واكتمال، ولا يمكن بالتّالي أن تكون سابقةً لذاتها.

قد تقول إنَّ الكتابة النّقديّة مختلفة وإنّ ما أقوله عن الكتابة يصحّ بالنّسبة للكتابة الإبداعيّة وحدها. ولمّا كان الكلام على علاقة النّقد بالكتابة الإبداعيّة في غير أوانه الآن فإنّي أوجز رأيي بالقول بأنَّ الكتابة النّقديّة هي في وجهٍ منها كتابةٌ إبداعيّة.

أعود إلى سؤالك:

قد يتأثّر النّاقدُ في البداية بمنهج ما؛ وهذا طبيعي. لكنّ رحلته كدارس هي رحلةُ اكتشافٍ وتطوّر، رحلةُ حوارٍ ومساءلة وتقصٍّ تتجاوز النّصوصَ - موضوعَ دراسته - إلى المنهج نفسه، أداةِ دراسته. وهذا معناه أنَّ وقوع النّقد (كدراسة) أسيراً لمنهج صارم، أو اكتفاءه بتطبيق قواعد منهج جاهز، هما بمثابة تقهقرٍ بهذه الرّحلة ونكوصٍ بعمليّة التقصّي.

ولنذكرْ أنَّ الدراسة النّقديّة بتعاملها مع نصوص أدبيّة فنّيّة إنّما تتعامل مع نصوص موسومة بالحيويّة والتحوّل، ومع لغة إشاريّة مفارقة قائمة في الإيديولوجي، أو في المتخيّل باعتباره كوناً إيديولوجيّاً حسب باختين. وبالتالي، فهي نصوص مفتوحة على التأويل (ومن الممكن أن يكون التّأويلُ معرفيّاً). إنّ حيويّة النصّ تستدعي حيويّة في العمل النّقدي، أي حيويّةً في المنهج ترفض جمودَه أو ثباتَه القالبيَّ.

هل هذا يعني عدمَ القبول بمفاهيم واضحة ومحدّدة؟

لا، بل يعني أن لا نجعل من المفاهيم قيوداً، أو معاييرَ نهائيّةً.

أهميّة المفهوم الماركسي هي في تحرير التعبير من مصدره المتعالي ووعظيّته؛ ومشكلته هي في الإسقاط وإهمال الفنّي.

ولو عدتَ إلى أعمالي في تسلسلها التّاريخي - منذ **ممارسات في النّقد الأدبي**، و**الدلالة الاجتماعيّة** حتّى كتابي الأخير **الكتابة: تحوّل في التحوّل** - لَلاحَظْتَ أنّني منذ البداية لم أكن أعتمد منهجاً محدّداً صارماً. كنت متأثّرة، فحسب، بمفهوم أساسي للواقعيّة، هو الذي يقول بأنَّ النتاج الأدبي هو في الثّقافة بنية فوقيّة محدّدة بالبنية التّحتيّة. والأهمّ من ذلك كان اعتبار الأدب ظاهرةً اجتماعيّةً مرجعيَّتُها ليست المُثُل العليا (أفلاطون)، أو المتعالي الغيبي (التيّار المثالي)، بل الواقع الاجتماعي، وعلاقات النّاس في ما بينهم وما تنسجه هذه العلاقاتُ في بنية اجتماعيّةٍ ذاتِ نمط إنتاجٍ «اقتصادي» معيّن. هذا المفهوم هو، كما نعلم، مفهومٌ ماركسيّ أساساً؛ وأهمّيّته تكمن في تحرير التّعبير من مصدره المتعالي وما يلازم ذلك من نزوع الأدب إلى الوعظ والإرشاد والتسلّط؛ ومشكلتُه تكمن في الانعكاس والإسقاط وإهمال الفنّي ومحاكمته بالنموذج المفتَرَض.

*** من هنا كان اهتمامك الدائب إذاً بعلاقة الأدب بالواقع الاجتماعي بوصفها علاقةً متداخلة، ولم تعاملي الأدب بوصفه بنية مستقلّة؟**

□ إنّ علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي علاقةٌ معقّدة، لا ثنائيّة بسيطة كما قد يبدو للبعض. فليس الأدبُ/ التّعبيرُ قطباً، والواقعُ الاجتماعي/ التجربة الحديثة قطباً آخر. بل إنَّ الأدب حدوثٌ في الواقع وصدورٌ عنه في آن؛ وهو أثرٌ منه وعاملٌ فيه. وإذا لم يكن كلامُ الأدب خارجاً عن عالم الواقع فإنّه دالٌّ يتشكّل بمدلوله الرّاهني والتّاريخي. أمّا العلاقة بين الدوّالّ والمدلولات فهي علاقة تستوي على مستوى الإيديولوجي. وهي على هذا المستوى تعيش صراعَها - نفيَها وثباتَها، تناقضاتِها وتحوّلاتِها الدّائمة - منطويةً على لحظاتٍ من تراكم الزّمن ومن امتداداته، على لحظات من صمت الحياة وصراخها، من بياض التّاريخ ولغاته الحادّة.

ولئن كنتُ، ومازلت، أعتمدُ النظرَة الماركسيّةَ التي ترى أنَّ الأدبَ ظاهرةٌ اجتماعيّة، فإنَّ بدايتي الواقعيّة كانت مسكونةً بقلق البحث عن معنى أدبيّة النّصّ وما يميّز خطابَه كجنس أدبي. كنت أسأل عن مميّزات الخطاب وعن صلاحية النّقد في محاكمة النّص بموقف إيديولوجي مسبّق. هل موقفنا من النّصّ هو موقف ثابت في النّص نفسه أم هو موقف مسقَطٌ عليه؟

بعضُ النقّاد العرب من المدرسة الواقعيّة نزعوا إلى الإسقاط - إسقاطِ مواقفهم على النّصوص الأدبيّة - وإلى محاكمتها بإيديولوجيّاتهم. وفي هذا الوقت كان النّقد في الغرب يطرح سؤالاً حول أدبيّة الأدب، ويُعنى ببنى الشّكل، ومفهوم الوظيفة، والمرجع الدّاخلي، ومقوّمات الشّعريّة.. فحُلْتُ إلى هذه البحوث النّقديّة الحديثة أبحثُ فيها عن جوابٍ لقلقي.

في كتابي **الدّلالة الاجتماعيّة** كانت محاولتي الأولى لمقاربة النصّ الأدبيّ على مستواه اللّغويّ: أي في تراكيبه الاستعاريّة، وأنساق بناه التعبيريّة. كانت السياقاتُ اللّغويّة بما تتبدّى عنه من انتظام نسقيّ تُدهشني. وكانت هذه السّياقاتُ تتكشّف، بالقراءة التحليليّة، عن أبعادها الدّلاليّة الغنيّة المتنوّعة؛ وكنت كلّما توهَّمْتُ أنّني أمسك بحدود هذه الدّلالات أفاجأ بهروبها إلى ما هو أوسع من الدّائرة التي أراها فيها. وأحببتُ عوالمَ النّصوص والفضاء الذي كان يرتسم بهذه الكلمات كأنّه ولادةٌ سحريّة.

أخلص إلى القول بأنَّ الأدب تعبيرٌ فنّي عن الواقع، كلّما أمعنّا في

القبض عليه استعصى علينا ذلك، لأنه غنّي وصراعي، تاريخيّ.

لا أنكر الطّابعَ العفويّ ـ الذّاتي لهذه المحاولة التي قمتُ بها في **الدّلالة الاجتماعيّة**، أي محاولة قراءة النّصّ في استقلاليّته الّتي لا تعني عزلَه عن مرجعه الاجتماعي. قرأت نصّاً شعريّاً من **غلواء** لالياس أبي شبكة، وقرأت نصّاً من قصيدة جبران «المواكب». وفي قراءتي هذه حاولتُ أن أُظهر أنّ وعي الشّاعر للعالم هو وعي له، على مستوى الصّياغة، معنى الضرورة؛ «فالأشكال الشعريّة مشروطةٌ في إنتاجها ببنية هذا الوعي». وسمّيتُ هذا الوعي **بالوعي الأدبي**؛ ووصفته عند جبران وعند الياس أبي شبكة ـ وغيرهما من الشّعراء الرّومنطيقيين لتلك المرحلة ـ **بالوعي الرّومنطيقي**.

ما كان يشغلني هو تبيان أنّ الرّومنطيقيّة عند هؤلاء الشّعراء والأدباء لم تكن وليدةَ تأثّر بالرّومنطيقيّة الغربيّة وحدها؛ بل كانت أيضاً وليدةَ علاقة بمرجعيّة محليّة، أو بواقع اجتماعي محلّي هو مكان إيديولوجي إنْ صحّ القول. لقد حاولتُ أن أوضح أنّ أثر المرجع المحلّي لم يكن في حدود المعاني فقط، بل كان أيضاً في أنساق التّعبير، في بنية اللّغة، في تشكّل هذا الوعي الأدبي نفسه. ولقد خلصت إلى القول بأنّ الأدب، مأخوذاً في استقلاليّته، ليس منقطعاً عن جذر اجتماعي إيديولوجي له؛ وأنّ الأدب، مأخوذاً في حقبة تاريخيّة من حقباته، ليس منفصلاً عن الأدب في حقباته السّابقة عليه ولا عن حلقاته الأوسع منه؛ وأنّ علاقة الأدب بالجذر الاجتماعي لا تنفي علاقةَ الأدب بالأدب؛ وأنّ التّاريخيّ لا تتحقّق حركتُهُ إلاّ بالتزامنيّ.

بذلك تبدو استقلاليّة الأدب هي مصدر الصّعوبة في البحث عن الدّلالة الاجتماعيّة فيه. وكلّما ازداد الأدب **أدبيّة** ازداد تعقّدُ شبكةِ العلاقات التي تبنيه وازداد غموضُ الأصل الاجتماعي الذي ترتبط به. يقول هاوزر: «وكلّما طالتْ هذه المراحل التّاريخيّة المستقلّة ازدادتْ صعوبةُ إيجاد تفسيراتٍ اجتماعيّةٍ للعناصر المنفردة في ذلك الكلّ المعقّد الذي يكوِّنُهُ النّوعُ الفنّي، موضوعُ البحث». هذا ما يقوله هاوزر، وقد شكّل مرجعاً أساسيّاً في تلك المرحلة.

مازلتُ أمارسُ تحوّلاتي المنهجيّة لأنّنا حين نعشق الحياة نلعب لعَبَها لننجو من مأساويّتها: التناقض؛ وقد يكون ذلك بالوهم!

*** على ضوء تجربتك الطّويلة في النّقد، كيف يمكننا أن نحدّد النّقد كممارسة تتّخذ من الأدب موضوعاً لها؟ وما هو مدى ارتباط النّقد بالإبداع؟**

□ إذا اعتبرنا أنّ النّقد ممارسة تنتج معرفةً بموضوعها (النّص الأدبي)، وأنّ على النّقد من هذه الوجهة أن يكون منهجيّاً، فإنّ النّقد هو في الوقت نفسه كتابة، بالمعنى البارتي للكتابة، أي له طابع فردي.. ذاتي إبداعي.

يستعين النّقد من وجهته المنهجيّة بالمفاتيح النّظريّة، بالأدوات المفهوميّة. لكنّه، باعتباره كتابةً، ليس أسيراً للنّظري وللمفهومي، ولا هو معادلة علميّة تتّخذ من النّص سبيلاً للبرهان على صحّتها. لذا يمكن القول إنّ النّقد الأدبي هو، كما الأدب، حركة صراع على المستوى الكتابي نفسه، حركة تمارس ـ بعمليّة إنتاجها المعرفي ـ إبداع نَصّها النّقدي/ المعرفي، وذلك بالخروج به على المتعارف من القوالب النّقديّة ومن الأحكام السّابقة ومن المعايير الموروثة.

أرى إلى الإبداع النّقدي لا في حركة مجرَّدة لتأويل النّصوص الأدبيّة، بل في ما يلازم إنتاجَ المعرفة من محاورة وكشف وفتح لأبواب الممكن في الحقل الثّقافي. إنّ الكتابة النّقديّة معنيّة بهذا العالَم الّذي يتناوله النّصُّ الأدبي. ولئن كان الأدبُ وعياً فنيّاً بالعالم، فإنّ النّقد الّذي ينتج معرفةً بالأدب يقدّم وعياً آخر به، ويبقى العالم فضاءً مشتركاً على مستوى الثّقافة والتّاريخ، أو على هذا المستوى الّذي تتشكّل فيه المدلولات وترتسم حركةٌ تولّد دواليها. ولاشكّ أنّ الكلام على النّقد بالمعنى الّذي ذكرنا، أي الابداعي أو المختلف، تبرزه خصائصُ لغويّةٌ، أو صياغيّةٌ ـ تركيبيّة تميّز بنيةَ الجملة: مثل ميل الكتابة النّقديّة إلى التّخلّي عن «ال» التّعريف الّدالة على المطلقات والمجردات والكلّيّات، أو عدم استعمال أفعال الجزم والوجوب وحروف التّأكيد الدالّة على الأحكام القطعيّة والتّحديدات الصّارمة والتّصنيفات الثّنائيّة الرّافضة لتموّجات الدّلالة. وبالمقابل تميل إلى استخدام الجمل الاستفهاميّة، وأفعال الممكن والظنّ والتّرجيح الّتي تفتح مجالاً للسّؤال وللإضافة والمغايرة، وإضاءة المخبوء والصّامت.

هذه الخصائص إذن ليست شكليّة، أو محض أسلوبيّة، بل هي مرتبطة بمفهومنا للمتخيّل والحقيقي، لتنوّع المستويات وتناقضها في المادّة الأدبيّة. وهي بذلك خصائص تتعلّق بدخول الممارسة النّقديّة تاريخ الكتابة الحديث.

*** هل نلاحظ هنا تناقضاً في تعريف النّقد بين ما ذكرتِه الآن وما ذكرتِه في كتابك «في معرفة النّص» من أنّ النّقد هو «شغل على النص الإبداعي»؟**

□ ليس ثمّة من تناقض. فمازلت أؤكّد على إنتاج المعرفة بالدّراسة النّقديّة، علماً بأنّ المعرفة الّتي تُنتجُ في حقل ثقافي متحوّل ـ بحكم تاريخيّته ـ هي ذاتها معرفةٌ متحوّلة أيضاً، وغير ثابتة بالمطلق، أو هي معرفة متطوّرة على حدِّ الاختلاف وربّما القطيعة. كما أنّي أقيم التّمايز بين النّص الأدبي والنّص النّقدي. ولئن كان الإبداع صفةً مشتركة بينهما، فإنّ طبيعة الإبداع في النّص النّقدي مختلفة عنها في النّص الأدبي.

فالنّص الأدبي تعبير عن رؤية للعالم، والإبداع فيه قائم في مستوى لغة أولى. أمّا النّص النّقدي فإنّ الإبداع فيه قائم على مستوى لغة ثانية، أو لغة عليها أن تأخذ بعين الاعتبار هذه اللّغة الأولى، لا لتكرّرها أو لتوازيها، بل لتحاورها مولّدةً الاختلاف. وهو اختلاف نازع إلى المعرفة.

أمّا إشارتك إلى قولي بأنّ النّقد هو شغل على النّص الأدبي، والتي أرى فيها إلماعاً إلى تحوّل عندي في المنهج ظهر في كتابي **في معرفة**

النّص، فإنّها إشارة صحيحة. والجواب عليها يوضحه التّطوّرُ الّذي عانته تجربتي. وفي المناسبة يبدو لي أنّ التّناقض الّذي تسأل عنه يذهب بعيداً؛ وربّما كنت تقصد نقلة جذريّة في تجربتي. ولذا أتوقّف قليلاً هنا لأوضح بأنّي كنت، كما أشرت قبلاً، أعتمدُ النّظرة الماركسيّة للوجود والأدب، لكنّي كنت في الوقت نفسه ودون تناقض مع هذه النّظرة أعاني قلق البحث في مفهوم النّص الأدبي باعتبار ما يميّزه أو باعتبار ما يجعل من الخطاب الأدبي خطاباً مختلفاً ومميّزاً في اختلافه. وهذا الواقع الأدبي يجعلنا نتساءل: كيف نقوّم النّص؟.

في بنيته الفنّية أو قراءة الحكاية في الخطاب.

*** من المعروف أنّ مدرستك النّقديّة الّتي انتميتِ إليها منذ البدايات كانت مؤطّرةً بانتماء إيديولوجي سائد في أوساط واسعة من فئات مختلفة من الشعب. ونحن نتكلّم الآن على تطوير المنهج النّقدي، فماذا عن الإطار الإيديولوجي المكمّل له ولاسيّما في الظّروف الحالية؟**

□ منذ البداية وأنا في قلق البحث والتّساؤل عن مفهوم العدالة، العدالة بالنّظر إلى الفريق المظلوم. فثمّة صراعٌ في هذه الأرض بين

النّصّ الأدبي ـ على تميّزه، بل بحكم تميّزه ـ تعبيرٌ عن واقع اجتماعي.

صحيح أنّ اللّغة، أو عالم الإشارات اللّغويّة، كونٌ إيديولوجي وأنّ التّعبير قائمٌ على مستوى الإيديولوجيا. لكنّ هذا لا يعني اختزال النّص ومحاكمته بالإيديولوجي، أو محاكمته فقط بالموقف الإيديولوجي الّذي كثيراً ما يسقط على النّص أو يُشوّه فيه. إنّ للأدب جماليّةً، هي في الغالب، نابعةٌ من رحابة الدّلالة فيه، وانفتاح الموقف وسموه نحو الكوني؛ أو هي نابعة من قدرة الفنّي على النّفاذ إلى حقيقي في الواقع. فمن خصائص الفنّ وسمات الإبداع قدرتُه على رؤية غير المرئي، والنّفاذ إلى المخبوء والصّامت.

ولو عُدْتَ إلى كتابي **في الدّلالة الاجتماعيّة**، للاحظتَ أنّ مقاربة النّص على مستوى الشّكل، أو على مستوى بنيته اللّغويّة بدأتْ بهذا الكتاب لا بـ **في معرفة النّص**. لكنّي لا أنكر أنّ هذه المحاولة كانت متعثّرة كما ذكرت لأنّها كانت أقرب إلى العفويّة.. ومع ذلك فقد كانت جادّةً في التّأكيد على أهمّية الخصائص الأسلوبيّة ووظيفتها الدّلاليّة، وكانت جادّةً في محاولة قراءة النّص الأدبي باعتبار جَسَده اللّغوي المميّز، وفي محاولة التّعرُّف إلى علاقة الإيديولوجي بالأدبي والتّعبيري بالمرجعي أو اللّغوي بالاجتماعي.

وكانت البنيويّة، بما تقدّمه من أدوات ومفاهيم تتعلّق بهذا الجسد اللّغوي، مغريةً. لكنّ الغَرَقَ في التّحليل الهيكلي، وتشييء النّص، أو اعتبار النّص الأدبي مجرّدَ بنيةٍ هيكليّة تمارس فيها العناصرُ وظيفةَ إقامة هذه البنية المعزولةِ غيرِ المعنيّة بالمعاني وبالمرجعي الحاضر فيها...

أقول: إنّ مثل هذا الغَرَق لم يكن ممّا ينسجم مع منطلقاتي النّقديّة، أو مع النّظر إلى النّص الأدبي باعتباره تعبيراً يبقى على تميّزه ـ بل وبحكم تميّزه ـ تعبيراً عن واقعٍ اجتماعي.

صحيح أنّ النّص ينهض على مستوى المتخيّل، وهو على مستواه هذا نصٌّ مفارق للواقع. لكنّه نصٌّ ينتج دلالاتٍ ويصوغ رؤيةً ويحيل على مرجعيّ. ومن هنا جاءت المحاولةُ المنهجيّة لقراءة دلالات النّص

التجربة الاشتراكيّة تكشّفَتْ عن مواقف ديكتاتوريّة مناهضة لأسس الفكر الماركسي.

قوي وضعيف؛ ومن هنا برز مفهوم العدالة، بمعنى تعديل الأشياء وإقامة نوع من التّوازن، وبرز المنهج الاشتراكي. ومع مرور الزّمن يرى الإنسان أنّ هذا الموقع الفكري يشدّ إلى جانب ويهمل جوانب أخرى، أي يخلق ديكتاتوريّة أخرى بشكل معاكس. وحين بدأنا نقرأ عن الظّلم في المكان الّذي كنّا نأمل فيه العدالة، لم يكن من الممكن أن نغمض أعيننا لأنّ الثّقافة هي موقف نقدي بالأساس. وأنا كفرد عشتُ معاناةَ الصّمت مع نفسي ومع بيئتي، أعتبرُ أنّ عدم القدرة على التّعبير هو أسوأُ أنواع الظّلم. من غير الممكن لفكرٍ يسعى لتحقيق العدالة، أن يسكت عن الظّلم. التّجربة الاشتراكيّة كانت تتكشّف عن مواقف ديكتاتوريّة، وقد جرى دفاعٌ عن ستالين بحجّة المرحليّة، لكنّ هذا أدّى إلى ما هو أفظع.

أدبُ أوروبّا الشّرقيّة مثلاً أظهر في وقت لاحق أنّه كان يعبّر عن حقائق. لذا لم يكن من الممكن لأي أديب تقدّمي أن يستمرّ في الدّفاع عن نظام يدّعي إقامة العدالة الاشتراكيّة ويقمع الأدبَ والأدباء. فهذا القمع مناهضٌ للفكر الماركسي بما هو تأكيد على النّقد وعلى حقّ الإنسان بالحلم بالحريّة والعدالة.

قد تكون الدّيمقراطيّةُ ـ بما تعنيه من إقامةِ المؤسّسات المستقلّة وتأمين شروط العيش الكريم للإنسان في المجتمع الّذي ينتمي إليه، وتأكيد حريّة الأفراد في التّعبير والنّقد والحوار، وفي احترام حقوق الإنسان وحقّه في تحقيق تميّزه الفردي ـ قد تكون هذه الدّيمقراطيّة هي الصّيغة الممكنة لإقامة نظام العدالة.. ذلك أنّه لا يمكن القبولُ بنظام نعود فيه إلى معادلة الـ ٥٪ [من النّاس] ينعمون بالحياة ـ وهو ما ثار عليه الأدباء بعد الحرب العالميّة الأولى (أمثال جبران وخليل تقي الدّين ورشيد سليم الخوري..) ـ وبقيّة النّاس ينتجون ويعملون ويجوعون!

ولابدّ لنا من القول في هذا المجال إنّ النّظام العالمي الجديد يقودنا إلى الخلل في زمن تبدو فيه الكرة الأرضيّة عالماً صغيراً تهدّده سلطةٌ

تكنولوجيّة تسود الفضاء . .

*** هل يمكن القول إنّ النّقّاد العرب قد شكّلوا تيّاراً نقديّاً أصيلاً مكّنهم من دراسة ماهيتهم دراسةً وافية وجديدة، وقراءة حاضرهم بجرأة، واستشفاف مستقبلهم؟**

□ بدءاً أودّ أنْ أوضح أنّ مشكلة الأصالة هي مشكلة سياسيّة. وهي، ثقافيّاً، خاطئة.

فهذه المشكلة تضع الثّقافةَ بين فكّين: التّراث (بمعنى الماضي) والغرب (بمعنى الآخر). والثّقافة في ذلك موضوعةٌ على قاعدة المحاكاة: محاكاة التّراث - والانتماء، بالتالي، إلى الماضي - ومحاكاة الثّقافة الغربيّة والانتماء، بالتالي، إلى الغربة.

والواقع أنّ الثّقافة ترفض، بطبيعتها، مثلَ هذه الوضعيّة لأنّها حاجز، لا بمعنى الرّاهن واليومي، بل بمعنى الزّمن الحامل لأزمنة، أي بمعنى الكثافة التّاريخيّة وبمعنى الحيويّة والنموّ والتقدّم والاختلاف النوعيّ. وهي بعلاقتها بالتّراث أو بالثّقافات الأخرى كيمياء حيّةٌ تتفتّح عن لون حاضرها وعن رائحة الإنسان فيه: الإنسانِ السّاعي إلى تحقيق وجوده الأسمى، العادل، المتطلّع إلى الأفضل.

الذين ينزعون بثقافتنا باتّجاه التراث، والذين يلبسون لبوس الثقافة الغربيّة، يعلّقون حاضرنا على مشنقة الزمن!

إنّ الّذين ينزعون بالثّقافة باتّجاه التّراث لِيتماهوا فيه لا للإفادة منه، إنّما يتنكّرون لحاضرنا ويسهمون - ربّما عن غير قصد - في سرقته منّا. وإنّ الّذين يلبسون لبوسَ الثّقافة الغربيّة ولا يتبصّرون في خصائصها إنّما يعلّقون حاضرنا (بما يعنيه من وجود وبناء) على مشنقة الزّمن.

من هذا المنطلق يمكن النّظرُ إلى عدد من النّقّاد والمفكّرين العرب الّذين درسوا تراثنا دراسةً نقديّة وكشفوا الجوانبَ المضيئة فيه. أذكر منهم على سبيل المثال: حسين مروّة في مؤلّفه الضّخم **النّزعات الماديّة في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة**، وأدونيس في أطروحته الشّهيرة **الثّابت والمتحوّل**، وجابر عصفور في كتابيه الهامّين **مفهوم الشّعر والصّورة الفنيّة**.

ونحن لا يمكننا أنْ ننكر الثّروة الهائلة الّتي يحملها تراثُنا الفكريُّ والنّقدي: من محمّد بن سلام الجُمَحيّ الّذي صنّفَ الشّعر بوعي لأهميّة المكان (البيئة) والزّمان (العصر)، إلى قُدامة بن جعفر في فهمه المتقدّم لمعنى الحديث والقديم، إلى عبد القاهر الجرجاني في إنجازه العلمي لنظريّة المعنى ومفهوم الدّلالة، إلى حازم القرطاجني في تنظيره لمفهوم الإبداع وربطه بالغريب والمدهش. . ومن الفارابي وابن سينا إلى ابن رشد، إلى علماء البلاغة واللّغة. .

لكنْ هل نقف عند حدود هذه الإنجازات؟ هل نعمى عن النّظر إلى الإنجازات المعرفيّة الّتي قدّمتها الثّقافة الغربيّة في مجال النّقد؟ هل نغيّب الحاضرَ، واقعَنا، ونتركُ مستقبلنا يتحكّم به الجهل، أو ندفعه إلى المجهول؟

نحن اليوم نواجه نظاماً عالمياً أميركياً يسعى إلى تطويع بلداننا العربيّة، بل إلى جرّ العالم غير الأميركي خلفه. الحروب والهزائم العسكريّة خلفنا، بل لعلّها تقف بالقرب منّا؛ وإسرائيل تتهيّأ، جدياً، وبقدرات عسكريّة وتكنولوجيّة، وبعناصر بشريّة عالية التخصّص والمعرفة والعلم. أمام هذا الّذي يحيط بنا وينتظرنا، علينا على الأقلّ أن نسأل: ماذا يمكننا أن نفعل؟

علينا أن نسأل ولا نسقط تحت وطأة الهزيمة والإحباط. فالثّقافة ملجأنا، لأنّها من أهمّ ثرواتنا. وهي وسيلتنا، ربّما الأكثر فعالية، اليوم. ونحن مدعوون لصون هذه الثّقافة من التّطويع والتّذويب لتبقى حصناً لمقاومتنا. . ولعلّنا نعلم بأنّ الهزيمة الثّقافيّة هي الأقسى علينا وهي الأصعب على عدونا.

وصون هذه الثّقافة يكون بتوظيفها في قراءة الحاضر الحامل لماضيه وطرح أسئلة المستقبل. وأعتقد أنّ ثمّة عدداً من المفكّرين والنّقّاد العرب يمارسون هذه الوظيفة، سواء في مجال الدّراسة أو في مجال الإبداع الأدبي.

*** في هذا السّياق كيف تناول النّقد الحديث دراسة النّقد العربي القديم؟**

□ لم يكن التّناول واحداً. هناك من أسقط على نقدنا العربي القديم المفاهيمَ النّقديّة الحديثة، إمّا من قبيل الظنّ بأنّهم بذلك يرفعون من شأن التّراث، وإمّا بسبب الخلط وعدم الدّقّة. ففي الكلام على عبد القاهر الجرجاني مثلاً وبغية تقويم تجربته وإنجازه - وهو بالمناسبة إنجاز هام ويستحق الدّراسة للإفادة منه - جرى خلطٌ بين مفهوم هذا النّاقد العربي للدلالة والمرجع، وبين ما قدّمته الأبحاثُ اللّسانيّةُ البنيويّةُ في هذا الصّدد. فالبنيويّة ميّزتْ بين المدلول والمرجع، وذلك بعزلها البنيةَ النّصيّة وبتركيز التّأويل على الإحالات الدّاخليّة. . في حين كان المرجعُ الخارجيُّ قوامَ الدّلالة في النّظريّة النّقديّة العربيّة القديمة - حتّى عند الجرجاني الّذي ربط تمايزات الدّلالة (لا الدّلالة بذاتها) بانتظام الكلام، أو بالصّياغة (باعتبار التّقديم والتّأخير والحذف. .).

فالجرجاني رغم تقدّمه على معاصريه من النّقّاد ظلَّ يعتبر «المعنى العام» الشّريفَ هو المرجعيّ، وبذلك بقيت العلاقةُ بين التّعبير (الألفاظ في تركيبها وصياغتها) وبين المعنى (المضمون) خاضعةً لمفهوم الثّنائيّة (ثنائيّة اللّفظ والمعنى) الّذي حكم البلاغةَ العربيّة القديمة. بينما نرى أنّ التّعبير (أو البنية النّصيّة) هي في المفهوم البنيوي كلٌّ واحدٌ مستقلٌّ، لأنّ الدّالّ والمدلول يشكّلان بنية؛ فالكلمة (أو العلامة) بنيةٌ لا لفظٌ ومعنى.

بهذا الفهم للغة وللنصّ الأدبي، احتلّتِ القراءةُ مكانةً هامّة. فالقراءة تأويل، والقارئ طرفٌ مساهم في إنتاج دلالات النّصّ؛ إنّه طرف ثالث

يتدخّل في علاقة النّصّ ـ الأدب بالعالم، ولا يكتفي بتلقّي رؤية النّصّ للعالم. أو لنقلْ إنّ القارئ عنصر نشط يسهم في توليد المعاني، وهو في هذه العمليّة محاورٌ مشاركٌ في عمليّة النّقد والتّغيير.

البنيويّة وحدها حقّقت تجاوز ثنائيّة: لفظ/ معنى في العمل الأدبي!

أودُّ أخيراً أن أشير إلى أنّ ما قيل حول عضويّة العلاقة بين اللّفظ والمعنى أو الشّكل والمضمون من قبل بعض أصحاب المنهج الواقعي في النّقد بقي قائماً ضمن هذا المفهوم النّقدي البلاغي العربي القديم، أي ضمن الثّنائيّة: ثنائيّة الظّاهر والباطن، أو الروح والجسد، أو المحتوى والكساء.. ولم يتحقّق تجاوزُ الثّنائيّة إلاّ مع البنيويّة وإنجازها المعرفي في مجال اللّسانيات.

*** إذن، أنت تضعين القراءة في علاقة متداخلة مع طرفين آخرين: هما العالم والنّص. فإذا كان العالم والنّص عنصرين عامين موجودين، فإنّ القراءة نشاط معقّد، يدخل في الكيفيّة الّتي يقرأ بها الإنسان، بل يدخل في الغاية من القراءة، وترتبط بمخزونه الثّقافي..**

□ الدّلالة النّصيّة في وجه عام منها هي من متغيرات العلاقة بين النّص والقراءة. وكشفها (أو توليدها) بالقراءة يضمر تداخلاً وشيجاً بين بنيتيْن زمنيّتيْن ثقافيّتيْن ليستا بسيطتيْن: هما بنية زمن النّص، وبنية زمن القراءة. ثمّة ظلال من معانٍ ترشح من حقل القراءة إلى حقل النّص، وبالعكس؛ نوعٌ من التسرّب المستمرّ بينهما. ولمّا كانت هذه العلاقة ذاتَ هويّة ثقافيّة فإنّها موسومة بالتحوّل.

أظنّ أنّ مفهوم النّسبيّة، المرتبط بكشوفات علم الفيزياء الآينشتايني، قد ترك أثره في العلوم الإنسانيّة. فلقد هزّتِ النّسبيّةُ اليقينَ بعد أن أظهرت الكشوفاتُ العلميّةُ أنّ الثّوابت متغيرات، أو أنّها ليست ثوابتَ إلاّ في وعينا المشروط بظروف زمنه وبمعارفنا المحدّدة بقدراتها التّاريخيّة. لقد أسقطت النّسبيّةُ «أل» التّعريف عن معنى الحقيقة وجعلتها قابلةً للتغير في التّاريخ المعرفي وللاختلاف والتعدّد، نظراً لمتغيرات الحياة نفسها ولمواقعنا فيها ووعينا لها.

إنّ ربط الدّلالة بالقراءة وبالنّسبيّة لا يعني ضياع النّصوص في متاهة القراءة، كما لا يعني انتفاءَ وجودِ قراءةٍ خاصّة للنّص. ذلك أنّ للنّص شيئاً من ثبات في بنيته العميقة، هو قولُ هذه البنية (القول هنا: معناه، أي ضرورته).

*** ما هو تحديدك لمصطلح الحداثة الذي ساد الثقافة العربيّة منذ الخمسينات، وما هي الحداثة عربيّاً؟ ماذا عن مرجعيّتها أو اعتمادها مرجعيّاتٍ مختلفة ولاسيّما في الشِّعر؟**

□ لنميّز أوّلاً بين التّحديث والحداثة، أو لنتّفق على أنّ مصطلح التّحديث يخصّ العمران أو البنى الماديّة في المجتمع؛ وأنّ مصطلح الحداثة يخصّ بنى التّعبير وأجناس التّعبير الثّقافي... دون أن يعني ذلك عزلةً بين «البنى المادّية» و«بنى التّعبير». ولنذكر ثانياً أنّ ثمّة شبهَ إجماع بين مختلف الّذين عرّفوا الحداثة على أنّ مفهومها يفيد معنى الحركيّة والتغيّر: يفيد بأنّ الحداثة ناتجُ ديناميةِ العلاقةِ بين وعيٍ يتأثّر بواقعٍ يؤثّر فيه، وبأنّها نسقٌ دلالي لا يتحقّق خارج شرطه التّاريخيّ الخاصّ.

في هذا الضّوء سأحاول بشيءٍ من الإيجاز أنْ أُلمع إلى الإشكاليّة الّتي تعاني منها حداثتُنا العربيّة. فهي من جهة إشكاليّة العلاقة بين الثّقافي التّعبيري والواقع المادّي العمراني (أو بين الأدائي والمرجعي)؛ وهي من جهة ثانية إشكاليّة علاقة ثقافتنا بثقافة أخرى هي الثّقافة العربيّة. تنهض ثقافتُنا للتّعبير عن واقعنا، لكنْ في إطار لا من عدم التّكافؤ فحسب بل أيضاً في ظلّ علاقة سياسيّة استعماريّة تنتمي فيها الثّقافةُ الغربيّةُ إلى هويّتها السّياسيّة القوميّة. ولو عاينّا المسألة بدقة أكثر لأمكننا أن نلاحظ:

أولاً: أنّ حداثة الغرب تكوّنَتْ في علاقةٍ من **التّلازم** مع تحديث لبنية عمرانيّة حضاريّة. فبنى الأداء وتحوّلات الخطاب كانت تتحقّق بعلاقة مع واقع تحديثي لا يخصّ العمران المديني وعلاقات الإنتاج المادّي وحدها، بل يخصّ أيضاً بنى التّفكير وأنماط السّلوك والزّيّ والتّشكّل النّوعي للهيئات الاجتماعيّة. علاقة التّلازم هذه لا أعني بها التّوافق بل أعني مساراً تاريخيّاً خاصّاً تتوازى فيه وتتداخل (ربّما ضدّيّاً أو صراعيّاً) متغيّراتُ البنية الاجتماعيّة الواحدة.

وأنت لو نظرت مثلاً إلى الفنّ التّشكيلي في الولايات المتّحدة أو أمعنتَ النّظر في بنية بعض أعمال الروائيّين الحداثيّين، أي لو نظرت إلى بنى هذه الأعمال الفنّيّة في ضوء الطّابع المعماري المديني في ضخامته وفي تحرّره أو انفلاته المتّسم بطابع الاندفاع والتّطاول... لأمكنك أن تفهم دلالات الخصائص التقنيّة (التقنيّة الفنيّة) لحداثة الخطاب الرّوائي أو الدّالّ الشّكلي الّذي تولده إيقاعاتُ الخطوط والألوان ومساراتُ الزّمن، هذا الزّمن الّذي ينطوي وضوحه الظّاهر على كثيرٍ من التعقّد وعلى ضخامة المادّي وقساوته.

ثانياً: أما حداثتنا فإنّ شرطها مختلفٌ لأنّها تتحقّق في علاقةٍ من عدم **التّلازم** مع واقعها الاجتماعي: يعاني واقعها الاجتماعي مسألة تحديثه وتشكُّل بنيته التّحتيّة أو نمط إنتاجه المادّي المديني الخاصّ. وتعاني ثقافتنا الحداثيّةُ مسألةَ العلاقة مع هذا الواقع الباحث عن نمطه المادّي، أي: مع الزّمن الحاضر المفقود. تتّسم هذه المعاناة بالتمزّق بين الآخر (الغرب) والماضي، وكلاهما يسلبنا هذا الحاضر ويجعلنا نشعر بأنّنا لا نملك واقعنا المادّي: الأوّل (الغرب) بادّعاء تحديثنا؛ والثّاني بادّعاء الحفاظ على تراثنا وهويّتنا.

إنّ حداثتنا تطرح إشكاليّة المدلول وعلاقته بالدّالّ. فلئن كانت ثقافةُ الغرب تعرض لنا بنى حداثيّة دالّة تتعلّق بالخطاب الشّعري أو الرّوائي أو بغيرهما من فنون التّعبير (المسرح، الفنّ التّشكيلي..)، فإنّ السّؤال

الّذي يبرز حين نفتح على هذه الثّقافة هو سؤال يخصّ المدلولات وعلاقتها ببناء واقعنا الحضاري في الزّمن الحاضر، وما يعنيه ذلك من استقلال وتحرّر وكرامة. من هنا كان اتّسام خطابنا الثّقافي بالمستقبليّة. ومن هنا أيضاً كان هذا الصّراع بين المستقبليّة والماضوية وهو صراع يبدو معه الحاضر كفجوة، كعلامة استفهام، كغربة، أو كبحث عن هذا التّلاؤم أو التّساوق بين الأداء التّعبيري وحكايته الّتي يحكيها.

إنّ حداثتنا هي حداثة مأزقيّة، فهي تنطوي على مدلولات الغائب والمفقود في الحاضر، المهاجر في حلم المستقبل؛ وعليها (على حداثتنا) أن تبدع خطابها في علاقة مع التّحديث السلبي، مع معنى الغياب، مع عيش هذا الحاضر في مادّيته الإيجابيّة؛ أو لنقل إنّ على حداثتنا أن تبدع خطاباً يمارس فعلَ التّحويل النّقدي للواقع التّحديثي.

ليست الحداثة مجرّد تحرير الشّعر من وزنه، بل هي رؤية للعالم مبدعةٌ ومميّزة.

أميل إلى القول: إنّ تجربة الشّعر الحداثية لم تندرج كلّها في التّقليد، وأنّها كانت في البدايات متعثّرة. أذكر مثلاً أنّ أمين الرّيحاني حين أطلق فكرة الشّعر الحرّ في **هتاف الأودية** كان التعثّر والتّقليد ظاهرين. هناك معاناة حقيقيّة في كيفيّة التّعبير عن واقعنا الاجتماعي في شرطه الخاصّ وفي صياغة أدائه الحداثي. إن تحرّر الشّعر من الأوزان مثلاً يبدو أحياناً من الأمور السّهلة، لكنّي لا أعتقد أنّ الحداثة هي في مجرّد تحرير الشّعر من وزنه. الشّعر هو رؤية للعالم، وهو في الوقت ذاته بنيةٌ تعبيريّة عن الواقع؛ والحداثة هي في إبداع بنية خاصّة ومميّزة لهذه الرؤية، أو إنتاج أداء متميّز بلغته وبأسلوبه.. وقد تجد صعوبةُ الأداء الحداثي أحدَ أسبابها الموضوعيّة في طبيعة الواقع التّحديثي الّذي أشرت إليه، وقلتُ إنّه يتّسم بطابع الغياب أو السّلب وعدم الحضور المادّي، وغيابه سواء في حلم المستقبل أو في تقديس الماضي كعلامة على وجودنا في هذا الحاضر. هكذا كانت حداثة الشّعر تحيل المدلولات إلى مرجعيّة أيديولوجيّة بدلاً من أن تتفتّح على أَلَقِها وتميّزِها.

*** كيف يرتبط واقعنا الّذي يعاني من مشاكل التخلّف والتبعيّة والعشوائيّة في التنظيم بأدبنا وثقافتنا اللّذين يحاولان إقامة حداثة تجاري حداثة الآخر؟**

□ نحن لم نبنِ بعدُ نهضَتنا (بما تعنيه النّهضة من تحرُّر واقعنا الاجتماعي من التبعيّة والاستبداد، ومن سيطرة على مواردنا واستثمارها لتقدّمنا ولإقامة العيش العادل والكريم). والأدب ـ أو الفنّ ـ تعبير. فلئن كان هذا التّعبير لا يحاكي الواقع، وهو لا يحاكيه، فإنّه مرتبط به بشكل من الأشكال. نحن عالم قديم، حضارتنا في تراثنا، وأنت لا تستطيع أن تتماهى بتراثك أو أن تعيش في زمنه. ولو تأمّلنا في حضارة هذا الحاضر لفهمنا القلق الّذي يعتري أشكال التّعبير عندنا.

تأمّلْ في عمارتنا، في أحيائنا السّكينة، في أسواقنا، في النّاس ومظاهرهم وسلوكهم، تلاحظ مظاهر من فوضى، من خليط، من تداخل غير مستقرّ، وبدون صياغة. إنّ معالم الفقر والهلهلة (والانقطاع في السّياق المديني) واضحة، وهي في مجاورتها لمعالم تناقضها تشكّل انقطاعاً في هذا السّياق المديني.

إنّ أدبنا وفنّنا يطمحان إلى أن يكونا حديثين وهما بذلك يعانيان غربتهما، لا عن تراثهما وحسب، بل عن حاضرهما أيضاً. لكنّ الأدب في معاناته هذه الغربةَ يتشكّل بناء حداثيّاً يقول، لا حلمَ المستقبل وحسب، بل يسهم أيضاً في صياغة معاني الحاضر.

*** في ظلّ هذه الغربة نلاحظ أنّ اللّغة الشّعريّة أظهرت هذه المعاناة بشكل أكثف ممّا أظهرته الرّواية. كيف نفسّر هذه الظّاهرة؟**

□ يتلألأ سؤال الوجود في الشّعر أكثر من تلألُئه في الرّاوية. فالشّعر يتعامل مع الوجدان أكثر ممّا تتعامل معه الرّواية، كما يتعامل بشكل عام مع الحبّ؛ والحبُّ يطرح ـ حين يكون أكثر من مجرّد غزل أو تغنٍ بجمال المرأة ـ مسألة الموت.

والشّعر تراث، أي أنّه لا يبدأ في نهضتنا، بل هو، حتّى في تجربيه التّحديثي، ينطلق من رصيد غني موجود في الذّاكرة الثّقافيّة. وهو لذلك لا يغرق في البحث عن أدواته، غرقاً قد يصرفه عن أسئلة الوجود الكبرى. أضفْ أنّ ملامسة هذه الأسئلة تتطلّب درجة عالية من التملّك لأدوات التّعبير.. وهو تملّك يساعدها على التحرّر من الغرق في حدود اليومي، ويساعدها أيضاً على الارتقاء بهذا اليومي إلى فضاء كوني يتقاطع فيه البشريُّ والإنسانيُّ، التّفصيليُّ الجزئي والشّمولي.

السيّاب واحدٌ من هؤلاء الشّعراء الّذين لملموا جزئيات اليومي الاجتماعي في معاناة النّاس الخاصّة ورأى إليها في بعدها المأساوي الّذي يطرح مسألة الوجود في هذا العالم، ذلك المأساوي الّذي يخصّ الإنسانَ في كيانه وفي معنى حياته.

ثمّة شعراء عرب آخرون، غير السيّاب، تَمَثّلوا هذا السّؤالُ في شعرهم، أو ارتقوا بالتّعبير الشّعري إلى سؤال الوجود هذا: السّؤال الّذي يطرح علاقةَ الحبّ بالحياة والموتِ والكتابة. وهو سؤال غالباً ما ينغلق على ذاته، لأنّ الكتابة غالباً ما تنكشف عن وهمها، عن تواطئها الجميل مع الحياة في هزيمتها للموت.

*** كيف تنظر يمنى العيد إلى الرواية العربيّة كبنية ثقافيّة متميّزة على صعيد الرواية العالميّة؟ وماذا عن الرواية اللبنانيّة وهذا المفهوم الذي طرحته في كتابك الأخير؟**

□ هذا السّؤال يجد جواباً له في معظم ما قدّمتُ من كتب وبخاصّة في الرّاوي: **الموقع والشّكل** ثمّ في كتابي الأخير **الكتابة: تحوّل في التحوّل ـ مقاربة للكتابة الأدبيّة في زمن الحرب اللّبنانيّة**. ولذا أكتفي هنا بالقول إنّ الرّواية العربيّة تحقّق أكثر فأكثر تميّزَها لا في حدود الحكاية

أو باعتبار ما يخصّص الشّخصية والحدثَ والمكان ـ وهو ما كانت عليه روايات نجيب محفوظ في الفترات الأولى من سيرته الرّوائيّة وفي **الثلاثيّة** بشكل خاصّ ـ بل هي تحقق هذا التميُّزَ بوصفها خطاباً روائيّاً بدءاً من **موسم الهجرة إلى الشّمال** و**ميرامار** و**نجمة أغسطس** وصولاً إلى بعض روايات الحرب اللّبنانيّة.

لقد امتلكت اللّغةُ العربيّة تقاليدَ روائيّة، وأظهرت الرّوايةُ العربيّة قدرتها على الاتصال بالعصر وقضاياه الأساسيّة. وهي بذلك تتحرّر من تقليد الرّواية الغربيّة الّذي وقعتْ فيه في البدايات.

أمّا في ما يتعلق بالرّواية اللّبنانيّة فثمّة سؤال يطرح: ماذا نقصد حين نقول رواية لبنانيّة أو حين نقول رواية عربيّة؟ هل يمكن تنسيب الخطاب الرّوائي إلى غير لغته؟ هذه مسألة مربكة وهي تشير إلى تداخل أو إلى إسقاط السّياسي على الفنّي، لكنّ هذا الإسقاط لا يعفينا من تدقيق المفهوم أو تحديد المصطلح.

في محاولة لرفع هذا الإرباك تناولتُ هذه المسألة في فصل من كتابي الأخير، وخلصتُ إلى القول إنّ العمل الرّوائي يتخصّص بالحكاية (الأشخاص، الحدث، المكان) أي يتخصّص بمحليّة اجتماعيّة لبنانيّة أو مصريّة... إلخ. لكنّه كخطاب فنّي يتجاوز هذه المحليّة إلى الكوني. ويتحقّق هذا التّجاوز بالإفادة من التّجربة الرّوائيّة العالميّة باعتبار كونيّة المفاهيم أو التّقنيات الّتي تميّز الرّواية كجنس أدبي أو كخطاب فنّي.

أمّا انتماء الرّواية فهو للُغة الّتي تُكتب بها، بغضّ النّظر عن الحكاية وانتمائها إلى هذا المكان، إلى هذا المجتمع أو ذاك. فاللّغة ذاكرة مشتركة بين النّاس الّذين يتكلّمونها ويكتبون بها (وحتّى الّذين يقرأونها)، وهو ما يؤدّي إلى دخول الحكاية في ثقافة هذه اللّغة. لكن داخل كلّ لغة لغات تتشكّل بوعي اجتماعي معيَّن، وتعبِّر عن منظور تاريخي تنهض به الحكاية كخطاب روائي

لقد ازدهرت الرّواية في لبنان زمنَ الحرب لأنّ الأحداث وما ترتب عليها من معاناة شكّلت مادّةً سرديّةً متنوعة حادّةً وغنية بدلالاتها. كنّا قبل الحرب نقول إنّ عالم المجتمع اللّبناني عالم صغير وأنّ تجربته الاجتماعيّة كبلد مستقلّ مازالت حديثة. وكان هذا الواقع يفسّر قلّةَ النّتاج الرّوائي. وبغضّ النّظر عن صحّة هذا التّفسير أو عدمه، فإنّ ما يلفتنا هو إقبال الكتّاب اللّبنانيّين على الكتابة الرّوائيّة أو التّجريب الرّوائي. ويمكن القول إنّ هذا التّجريب يكشف عن محاولة لبلورة أسلوب سردي حداثي يتّسم بشكل خاصّ باللّعب الفنّي ـ الدّلالي على السّياق الزّمني **تكثيفاً وتحويراً لنظام التّوالي الواضح** الّذي غلب بالعام على الرّواية العربيّة. هذا الأسلوب ساعد على كتابة رواية قصيرة عن حرب طويلة تعجّ بالأحداث؛ وهذا أمر يظهر نوعاً من المفارقة تتمثّل في حكاية ضخمة طويلة يحكيها خطابٌ قصير.

لقد قدّمت التّجربةُ الرّوائيّة اللّبنانيّة أعمالاً لافتة. وهي على تنوّعها واختلاف مستوياتها تسهم في إغناء تقاليد روائيّة عربيّة.

مازالت الرّواية العربيّة أقلَّ صلابةً من الرّواية الغربيّة!

أمّا بالنّسبة إلى الرّواية العربيّة ككلّ، فهي روايةٌ شعريّة لا بمعنى عُنْصُري الموسيقى والصّورة الشعريين، بل بما للغة السّرديّة من حرارة وتدفّق. لغة السّرد في الرّواية الأوروبيّة مثلاً أكثرُ برودة، فقد قطعت هذه الرّواية مع تراثها الشّعري؛ أمّا الرّواية العربيّة فإنّها لم تقطع مع هذا التّراث حتّى الآن، ومازالت تحتفظ منه بنزق الشّعر، بتوتّره؛ وهذه ليست صفة سلبيّة وأنا لا أقصد هذا بل أرصد هذه الخاصيّة، وربّما وجدتُ فيها سمةَ تمييز لفنيّة الرّواية العربيّة. هذا من ناحية اللّغة. أمّا من ناحية البناء، فالرّواية العربيّة مازالت أقلّ صلابةً من الرّواية الغربيّة. أنت لا تقع على بناء روائي عربي راسخ، أو حامل لقدرات الرّواية الغربيّة من التّشعب والاتّساع، اتّساع عالمه المتخيّل. فهو عالمٌ مديد لكنّه غير خطّي، أي هو سرد قادرَ على الحفر واكتشاف التّفاصيل والخبايا، ومتّصل بجذور المعاني الكبرى الّتي تخصّ **الوجود**. إنّ الرّواية العربيّة صورة لوجود أكثر ممّا هي سؤال ومعنى عميقٌ له... ربّما لأنّ هذا الوجود، وجودنا، مازال بمثابة الصّورة أو مازال قبل الوجود، وهو بذلك معاناة غير مستقرّة لواقع يتكوّن، ولحياة تبني حاضرها.

*** مادّة كتابك الجديد تتحدّث عن علاقة الكتابة بالحرب بعد وقوعها. لكنّنا نريد أن نسأل عن علاقة الكتابة والثّقافة بشكل عام بالحرب قبل أن تقع. ما هو الدّور الّذي لعبته الثّقافة في هذا الحقل؟ هل أسّست للحرب، أو حاولت تجنُّبَها؟**

□ تناولتُ ـ في الكتاب ـ تحوُّلَ الكتابة في إطار مسألة نظريّة تشغلني شخصيّاً في كتاباتي النّقديّة، تتمثّل في كيفيّة حضور المرجعي حضوراً داخليّاً في النّص، وأثره في تغيّر أنساق التّعبير، أي الخصائص الفنيّة للنّص. وسؤالُكَ يضمر توجهاً موجوداً عندي في عدم إهمال المسألة الفنّيّة في كلامنا على الاجتماعي أو العكس، وفي أن يبقى هناك كلام على هذه العلاقة دون السّقوط في المرجعيّة: أي دون السّقوط في كلام اجتماعي أو تقويم الموقف من خارج الأدبي، وفي الوقت ذاته عدم الكلام عن الأدبي حتّى السّقوط به إلى مجّانيّة الأدب وشكلانيّته.

في إطار هذا البحث الّذي اتخذتُ فيه نصوصَ الحرب متناً لهذا السّؤال وجدتُ أنّ من الضّروري الكلام على التحوّلات قبل الحرب. فعدتُ إلى **الرّغيف** لتوفيق يوسف عوّاد، ولبعض أعمال جبران، وتناولتُ مفهوم البطل، وتناولت الموقف بوضوحه وثباته. وحين انتقلتُ إلى مرحلة السّتينيّات ـ وهي مرحلة ما قبل الحرب ـ اعتبرتُها مرحلةً ثانية من التحوّل المرتبط، بدوره، بمواقف سياسيّة ورؤى اجتماعيّة معينة، والمنظور فيها قائم من خلال علاقتها بمرجعيتها. لقد

أشرتُ إشارة غير مقصودة لذاتها إلى هذا النهوض الاجتماعي الّذي تتحدَّث عنه: من تكوُّنٍ للأحزاب والاعتراف بها، إلى التّظاهرات الّتي جرتْ، ودور النّقابات ووظيفتها.. بالإضافة إلى العلاقة فيما بينها. لكنّ لي ملاحظتين على سؤالك: الأولى أنّه يعتبر الثّقافة واحدة، فلا يتناولها بوصفها تيّارات فكريّة أو رؤى اجتماعيّة أو مواقع مختلفة؛ وبهذا المعنى أرى أنَّ الثّقافة صراع، صراع بين عدّة تيّارات.. والكلام على الثّقافة هو، في الوقت نفسه، كلام على هذا الصّراع. وأمّا ملاحظتي الثّانية فهي أنّك تعتبر أنّ الوظيفة الثّقافيّة وظيفةٌ تُعنى مباشرةً بالتغيير، وكأنّ التّغيير رهن بالموقف الثّقافي. غير أنّ الثّقافي يساعد ـ في رأيي ـ على التّغيير، لكنّه ليس العاملَ الوحيد: فهناك السّياسي والاقتصادي والدّيني.. إلخ. وهناك أكثر من خطاب في المجال الثّقافي؛ وقد يكون الأدب من أكثر هذه الخطابات تقدماً باعتباره إبداعاً لأنّ الإبداع يلامس الحقيقي، أو هو أكثرها ارتفاعاً عن الإيديولوجيا الدّوغمائيّة الضّيقة العمياء. الأدب هو، ككلّ فنّ، قرينُ الصّدق والإخلاص. إنّه شفيع كلّ حقيقة تخصُّ تقدّمَ الإنسان وترفع عنه الظّلمَ وتنير له سُبُلَ التّغيير من أجل حياة أفضل.

مسؤوليّة الخطاب السياسي عن الحرب أكبر من مسؤوليّة الخطاب الأدبي.

إذا أخذنا هاتين الملاحظتين بعين الاعتبار أمكننا أن نسأل:

هل كانت الحربُ نتيجةً لمثل هذه المواقف الثّقافيّة؟ وهل يتحمّل الخطابُ الأدبيُّ الطّليعي، ذو المضمون الوطني، وذو الطّابع الاستشرافي مسؤوليّةَ الحرب؟

أعتقدُ أنّ الخطاب السّياسي يتحمّل مسؤوليّة أكبر من تلك الّتي يتحمّلها الخطابُ الأدبي. ولا يمكننا في هذا الصّدد أن ننسى واقع لبنان السّياسي: لا يمكننا أن نغفل بِمَ ارتبط استقلالُ لبنان، ولا منطلقاتِ قيامه دولةً مستقلّةً.

لقد وقع الانتدابُ الّذي ترك بصماته على السّياسة والثّقافة؛ ثمّ حلّ الاستقلالُ الّذي لم ينجُ معه وضعُ لبنان من أثر هذه البصمات. فالنّظام السّياسي الّذي حكم البلد بقي في وجه هامّ منه تحت أثر الدّول الخارجيّة. وقد تجلّى ذلك في الصّراع الّذي لم يهدأ حول الموقف من العروبة والوحدة واللّغة والثّقافة والهويّة.

نظلم الخطابَ الأدبي إذا اعتبرناه مسؤولاً أوّلَ، أو إذا وضعنا مسألةَ التّغيير في حدود إرادة المثقّفين والثّقافة، أو حتّى في حدود كتاباته وفاعليّة هذه الكتابات في جمهور يعيش مرحلة التّعلم ويتلقّى بسهولة ـ رغم حسّه العفويّ بالحقائق ـ رسائلَ القادة الدّنيويين والدّينيّين دون وعي نقدي (لأنّه يجد فيها، غالباً، حمايةً له).

*** صحيح ما تقولينه. لكن لا ننسَ أبداً العلاقةَ بين كلّ عناصر تشكيل الخطاب الأدبي، ولاسيّما في لبنان السّتينات. فكثير من الأمور نظّمتها السّلطةُ لأغراض محدّدة، لكنّها لم تستطع أن تحدّها فعليّاً. ولنأخذ مثلاً: الجامعة اللبنانيّة.**

□ خلال ما يزيد على ثلاثة عقود ـ أي منذ العام ١٩٤٣ وحتّى العام ١٩٧٥ (بدايات الحرب) ـ كانت هناك سلطة سياسيّة تحكم البلد، وكانتْ هناك معارضةٌ لتوجّهات هذه السّلطة بالعام. ذلك أنّ هذه التوجّهات لم تكن توجّهات رئيس الجمهوريّة وحده ولا توجّهات مجلس النّواب أو مجلس الوزراء وحدهما. بل كانتْ هناك سياسةٌ تحدّدها مجموعةٌ من العلاقات العربيّة والدّوليّة. وكان الصّراع الدّاخلي يتأثّر بهذه العلاقات.. وهكذا حصل الانفجارُ المحدودُ عام ١٩٥٨، ثمّ تدفّق الفلسطينيون إلى لبنان بعد أيلول ١٩٧٠، وكانت إسرائيل عدواً لفريق وصديقاً لآخر..

يجب أن لا ننسى هذه الشّبكة من العلاقات المتداخلة والمتناقضة. أعتقد أنّ الحرب لم تقع بسبب قصور الخطاب الأدبي. بل يمكن القول إن الخطاب الأدبي أسهم في تغييرات نوعيّة في الوضع الثّقافي والوعي الاجتماعي.. وكان البلد بفضل هذا الوعي يتّجه نحو اللاّطائفيّة، نحو التوحّد الأهلي في وطن مستقلّ، شعاراتُهُ تتعلق بالنّهوض الثّقافي وبتحسين الوصع المعيشي وبالتأكيد على بناء حضارة متقدمة على كلّ الصّعد. وكانت الجامعة اللبنانيّة مركزاً لهذا التّحويل الوطني النّهضوي، مركزاً يترك أثره على التّعليم الثّانوي، على مستواه وتوجّهاته.. ويطرح في الوقت نفسه أسئلة عن ضرورة تحوّل سوق العمل بما يتلاءم ووظيفةَ الجامعة ويفتح أبواب التخصّص فيها على مجالات العلوم المتنوّعة (طب ـ زراعة..) والحديثة.

كان لبنان يتشكّل، بمؤسّساته، وطناً لجميع أهله. وكان التطوّر في مجال الاقتصاد والإنتاج الزّراعي والتّجارة هو همّ النّاس وهدفهم وهو حلم الثّقافة والمثقّفين. وكان للحركات العماليّة والنّقابيّة، وما شكّلته من معارضة، وزنُها.

كان الوطن الصّغير يتطوّر نحو إثبات وجوده كوطنٍ ديمقراطي تتمتّع فيه الأحزابُ السّياسيّةُ ـ على اختلاف مواقعها الفكريّة ـ بالحريّة؛ وتجد فيه الصّحافة، على تنوّع انتماءاتها الثّقافيّة، مكاناً لها..

وفي مواجهة هذا التحوّل، وهذه المكتسبات الّتي حقّقها نضالُ المثقّفين الوطنيين في مجال السّياسة والأدب والفنّ والممارسة وفي ما ينتجه الفكر وفي ما تنتجه اليد، كانت الحرب. كانت الحرب ضدّ هذه الثّقافة وضدّ هذا التوجّه السّياسي، وضدّ هذا الواقع النّاهض على أسس مدنيّة ـ ديمقراطيّة... وليس من قبيل العبث أن يتمّ تدميرُ المؤسّسات التعليميّة ومراكز الاقتصاد والصّناعة وبنى المجتمع التحتيّة. لقد استُهدفت الجامعة اللّبنانيّة بأكثر من شكل. نُهبت وخُرّبَتْ وقُسّمت،

أي قُضِيَ على وحدتها وعُطِّلَتْ وظيفتُها في توحيد البلد وفي تحويل المجتمع إلى مجتمع مديني لاطائفي. .

وكان الأفظع هو الإلحاح على إيقاظ العصبيّة الطّائفيّة وإشعالها بنار الحقد والكراهية والانتقام.

لقد كانت القوى الّتي خاضت الصّراعَ الدّيمقراطيَّ وحققَتْ مكاسبَ كثيرة قوى تقدمية مختلفةَ الاتّجاهات ومتنوّعةَ المواقف. وكانت هذه القوى تراقب تقلُّصَ الهامش الدّيمقراطي عند حكم يقوم على مقولة «قوّة لبنان في ضعفه». . وكانت الخيارات ضئيلة: إمّا أن يتفجّر كلُّ شيءٍ بالحرب - أي إمّا أن تصل التّناقضات إلى حدّها الأقصى فتنفجر - وإمّا أن يكون على أحد الطّرفين أن يتنازل للآخر، فتقبل السّلطةُ السّياسيّة بالتحوّل، أو تلجم عمليّة التحوّل هذه. . ولعلَّ العوامل الخارجيّة أفادت من هذا الواقع أو أسهمت من منطلقاتها، في عمليّة التّفجير. . . وهذا يعني أنّ الحرب لم تكن تماماً مفاجأة لعين المراقب والعارف بطبيعة الصّراعات، وإنْ كان عنفُ الحرب واستمرارُها على النّحو الّذي استمرّت به أكثرَ من مفاجئٍ؛ بل كانا من الأمور المرعبة والفظيعة. . وهكذا فحين وقعت هذه الحرب كانت تتخذ، بعنفها، طابعَ المفاجأة، وحين قُسِّم البلدُ لم تكن المعارضة قادرة على صياغة مشروع نقيض للمشروع الطّائفي. . وكان هذا من قبيل المؤشّر على الأثر المفاجئ وعلى العنف الّذي شلَّ القدرات على تقديم البدائل لحرب تهدم كلّ شيء.

*** وما هو المطلوب من القوى السّياسيّة، وهي قوى نضالُها قائم على مستوى الكلام؛ وأمّا البناء فهو على مستوى الواقع الاجتماعي؟**

□ هذه القوى السّياسيّة. . ماذا كانت تملك من قدرات؟ أن تنشئ جيشاً؟! ليس بمقدورها أن تتجه للمقاومة؛ غير مسموح لها، وإن كان هنالك من لوم، فهو لوم يذهب إلى بدايات الحرب أو قبلها بقليل. .

عندما بدأت زمام الأمور بالتّفلت، لم يعد هناك من قيود؛ سار الكلُّ على هواه. هنا تبدأ المسؤولية. فهناك القوى الموجودة على الأرض وهناك ما هو أقوى منها. لا تنسَ أنّ هذه القوى كانت تتحرّك ضمن إطار عربي وكانت في مأزق أن تكون مع بعض القوى العربيّة أو أن تكون ضدّها. وهذه مشكلة ليست بسيطة، وكان لها امتدادها على الأرض اللبنانيّة.

لكنّ هذا لا يعني أنّه لم تكن لدينا مشاكلنا الخاصّة. لماذا لم تُبنَ ملاجئ خلال الحرب لنطلب حينها من أهل الجنوب المقاومةَ؟! كيف كان يُسمح لبعض العناصر الفلسطينيّة بالاعتداء على المواطنين اللّبنانيين؟! كيف سُمح بالسّرقة والنّهب والتدمير؟! هذه أخطاء لا يمكن أن يتجاهلها أحد؛ الدّامور سُرِقَتْ بعد انتهاء المعركة عام ١٩٧٦. كانت هنالك قوى رفضت هذه التّصرفات لأنّها أخطاء فادحة لا تشرّف الثّورة. ولا أريد تحميل المسؤولية لفريق دون الآخر. لكنّ الحركة الوطنيّة من موقعها كمدافع مسؤولةٌ أكثر من غيرها. وهذه الأمور وغيرها تناولها الأدب، ووقف الأدب - وبخاصّة الرّواية - موقفاً نقديّاً وجريئاً منها، وهنا لا نستطيع تحميل الخطاب الأدبي مسؤوليّة لا يستطيع حملها مادّيّاً. الأدباء والكتّاب مهمّتهم الكتابة والكشف، وهذه مهمّة نقديّة قام بها عدد من الأدباء المبدعين. . علماً أنّ بعض الأدباء كانوا مقاومين وحمل بعضهم السّلاح أيضاً.

*** شددت الممارسةُ النّضاليّةُ قبل الحرب على العامل الاقتصادي المحدِّد للصراع في أشكال تمظهره السّياسيّة والثّقافيّة. واليوم يغيب العاملُ الاقتصادي عن الخطاب النّضالي رغم أنّه بات يتمظهر كصراع اقتصادي.**

□ إنّ التحرّر الوطني مرتبط، في اعتقادي، بالتحرّر الاجتماعي. ولئن كان الأوّل يطول، بشكل مباشر، السّلطةَ السّياسيّة ويَسمُ النّضالَ بطابع سياسي ظاهر، فإنّ الثّاني يلتفت إلى القضايا الاجتماعيّة ويطرح أسئلةً على الأوضاع المعيشيّة والاقتصاديّة.

في لبنان كان الوضع حسّاساً بالنّسبة لطبيعة السّلطة السّياسيّة، وللنظام. وإذا كانت الثّورات الاشتراكيّة الّتي قامت في بعض البلدان العربيّة، وخاصّة الثّورة النّاصريّة، قد شكّلت عامل قوّة للنضال السّياسي وخوّلته الجرأة والتقدّم، فإنّ التحرّر الاجتماعي (وقوامُه العامل الاقتصادي) بقي في لبنان، قبل الحرب، السّبيلَ الأكثر معقوليّةً في ممارسة عمليّة التّغيير. . . ذلك أنّ لبنان عرف في السّبعينات نمواً اقتصاديّاً ملحوظاً تمثّل في ازدهار الصّناعات الصّغيرة، وفي وفرة النّتاج الزّراعي ونشاط الحركة التّجاريّة وتمركزها المصرفيّ القوي؛ وكان الخطاب الثّقافي لا مجرّد تعبير عن هذا الواقع، بل كان أيضاً يرى في هذا النّمط من الصّراع مساراً قادراً على تحقيق عمليّة التّغيير، أو عمليّة التحرّر الوطني، في ملازمة مع التحرّر الاجتماعي.

لقد بدا التحرّرُ الاجتماعي للوعي الثّقافي في لبنان ركيزةً مادّيّة - اجتماعيّة يقوم عليها التحرّر الوطني. . أو ركيزة تلازم مسألة التحرّر الوطني وتطرحه.

ربّما جاءت الحرب لتفجير هذه الرّكيزة، أو للحؤول دون الوصول بها إلى التحرّر الوطني. وإلاّ فكيف نفسّر موقفَ النّظام الأميركي من هذه الحرب؟ وكيف نفسّر ما وصلنا إليه من خراب يبقى - أيّاً كان دورُ العامل الدّاخلي أو الصّراع المحلي الأهلي - غيرَ منفصل عن العامل الخارجي، عن إسرائيل وحربها علينا؟

نحن اليوم نفكّر بالبناء، وبلقمة العيش، ولابدّ لهذه أن توجد كي نناضل. . ومع هذا فأنا لا أرى أنّ العامل الاقتصادي يغيب عن الخطاب النّضالي. فهناك من يطرح أسئلة، بل ويتخذ موقفاً من التحوّلات الاقتصاديّة الّتي تجري في إطار النّظام العالمي وفي إطار يُرسم ويفصَّل لبلدان المنطقة في حدودها الشّرق أوسطيّة، والخليجيّة والتركيّة وفي حدود الدّور الأساس الّذي يهيّأ لإسرائيل. لكنّنا اليوم لسنا - لبنانيّاً وعربيّاً - في الموقع القوي. . إنّ خسارتنا، وخسارة العرب المستمرّة، فادحة؛ وفي هذا الواقع تبرز أهمّيّةُ العامل الثّقافي.

علينا أن نكون واقعيين أي متبصّرين بالحقائق الّتي تحكم واقعنا

لنعمل بكلّ قدراتنا وانطلاقاً منها لتغييرها.

*** هناك ملاحظة أشرتِ إليها في كتابك الأخير، وهي أنّ المقاومة لدينا بقيت ممارسة على الصّعيد العملي، لكنّها لم تتشكّل بوصفها خطاباً ثقافيّاً مقاوماً.**

□ لابدّ من العودة، في هذه المسألة، إلى السّياق الّذي ورد فيه ما تعتبر أنّي قلته، أو أشرتُ إليه. وبالتذكّر أُوضح أنّني - في صدد كلامي على الموقف من العدو الإسرائيلي، أو من الاجتياح والاحتلال الإسرائيليّين - أشرتُ إلى أهمّيّة المقاومة الّتي شهدناها من قِبَل أكثر من فريق، أي من قِبَل مواطنين ضحّوا بحياتهم دفاعاً عن لبنان.

وبالمقابل أشرتُ إلى أنّ الخطاب الأدبي - الثّقافي ركّز على الحرب الأهليّة، أو على الاقتتال الدّاخلي. وبهذا المعنى بدت المقاومة ضدّ الخارج أقلّ حظّاً في هذا الخطاب، وبقيت على صعيدها الفعلي أكثرَ أهمّيّة.

أضفْ أنّ ما قلته قصدتُ به الإشارة إلى التّداخل بين العامل الخارجي والعامل الدّاخلي في هذه الحرب. وبالتالي فإنّ العمل الأدبي في كلامه على هذه الحرب معنيٌّ بالنّفاذ إلى بنيتها العميقة، أي إلى هذه العلاقة باعتبار أنّ العامل الخارجي لم يكن مجرّد عامل إضافي في الحرب الأهليّة، بل كان ذا أثر مباشر. ولعلّه يمكن القول بأنّ الحرب الأهليّة كانت في وجه هامّ منها أثراً لهذا العامل الخارجي باعتبار القضية الفلسطينيّة وموقعها في الصّراع اللّبناني/ اللبناني وباعتبار الحضور الفلسطيني في لبنان وتذرّع إسرائيل به لضرب الأراضي اللّبنانيّة ثمّ اجتياحها ودخول بيروت.. وباعتبار الانقسام الطّائفي - السّياسي في الموقف من هذه المسألة..

*** ما هي برأيك مهمّةُ الثّقافة اليوم في عالم يصعب تغييره؟**

□ التّغيير فعل تاريخي لا يقتصر على جيلنا. نحن كجيل نعيش اليومَ نهايةَ مرحلةٍ بدأتْ بألَقِ النّضال القومي وانتهت بعدد من الهزائم: من الثّورة النّاصريّة، إلى الثّورة في العراق والجزائر، إلى هزيمة العام ٦٧، وحرب الخليج الّتي أبادت بنى تحتيّة هائلة في العراق؛ ومن الاستقلال إلى الحرب الأهليّة في لبنان، إلى هذا التّفتت داخل أكثر من بلد عربي على قاعدة الصّراع العقائدي الدّيني والطّائفي والأثني. فتحنا عيوننا على التعصّب للفينيقيّة والفرعونيّة والبربريّة، ولم ندركْ حتّى اليوم أنّ هذا التنوّع في الأصول والمعتقدات والتّقاليد يجب أن يوظّفَ لإغناء ثقافتنا لا لتدمير وجودنا. والسّؤال هو: كيف ندرك أهمّية تحويل الثّقافي لمناهضة السّياسي الّذي يستغلّ التنوّعات والفروقات كي يؤجّج الصّراعَ ويحوّله إلى سلاح ضدّي لا يتلاءم وطبيعةَ الثّقافة؟

نحن، في العالم القديم، ورثةُ ثقافة، أو ثقافاتٍ غنيّة متفوّقة بحكم تاريخها الطّويل. لكنّ نظمنا السّياسيّة نظمٌ متخلّفة؛ بمعنى أنّها نظم لبلدان لم تحقّقْ ثورتها الصّناعيّة، ولم تنهض بأوضاعها الاقتصاديّة.. وهذا ما ينقل الصّراعَ في شكله الأساسي إلى المستوى السّياسي، ويفسح مجالاً لاستغلال كلّ الفروقات: فروقات المواقع والعقيدة.. وإبقائها نقاط ضعفٍ قابلة للتفجير.

إنّ ما يسم السّلطة السّياسيّة عندنا، بشكل عام، هو القمع، وحكمُ الفرد أو غيابُ المؤسّسات الدّيمقراطيّة. من هنا تبرز أهمّيةُ دور الثّقافة باعتبارها قائمةً على المستوى الإيديولوجي الّذي يمارَسُ عليه الصّراعُ في بلداننا.

إذا كان جيلنا يعيش نهاية مرحلة مليئة بالهزائم، فإنَّ علينا أن لا نورث للأجيال القادمة إحباطاتنا!

إنّ قول بعض المحبَطين بأنْ لا دورَ للثقافة هو قول يصبُّ في منطق سلطة القمع السّياسي نفسه. وإذا كنّا نحن كجيل نعيش نهايةَ مرحلة مليئةٍ بالهزائم فإنّ علينا أن لا نورث للأجيال القادمة إحباطاتنا.. ولعلّ تكوين وعي ثقافي نقدي هو من المهمّات الأولى الّتي أرى أهمّيتها ووظيفتها في عمليّة التّغيير. نحن لا نستطيع، ولا ندعي أنّنا نستطيع، تغيير العالم.. وإنّما نستطيع أن نحرص على دور للثقافة، لثقافتنا لأنّها أقوى ما نملك اليوم من أدوات النّضال في عمليّة النّهوض والبناء.

لا تظنّ أنّني أتكلّم في ظلّ أضواء مشعّة، أو أنّي أعوم فوق مشاعر التّفاؤل. بل إنّي أرى المأزق الّذي نتخبّط فيه، وأعاني مرارة الهزيمة الكبرى.. وهل من مأساة أكبر من أن تعاين تاريخاً بدأناه مع عدو ضعيف، وكانت جيوشُنا العربيّة على بعد كيلومتر واحد من هزيمته، فإذا بنا اليوم ندفع حياةَ شبابنا وندفع من قوى إنتاجنا ومن ثرواتنا الطّبيعيّة، والكثيرَ الكثير من جهدنا الّذي نحتاجه لبناء نهضتنا... ندفع كلّ هذا من أجل تحرير كيلومتر واحد؟

نحن اليوم معنيّون بتحقيق الدّيمقراطيّة على مستوى أنظمتنا السّياسيّة، وعلى مستوى حياتنا الاجتماعيّة. والثّقافة معنيّة بهذه المهمّة. ولعلّها الثّقب - ولا أقول النّافذة - الّذي نبدأ منه عمليّةَ التّغيير...

الثّقافة معنيّة بطرح الأسئلة حول مشاركة النّاس في صنع مصيرهم، وحول سبل تملُّكِهم معرفةً صحيحة بقضايا نموّهم وتقدّمهم في الحريّة والعيش الكريم. كما أنّ الثّقافة معنيّة بصياغة أجوبة، أو بالمشاركة في صياغة أجوبة تخصّ التّعليم والاقتصاد والسّياسة؛ أي تخصّ الوعيَ والسّلوكَ الاجتماعي ومستوى العيش وحريّة التّعبير.. وأعتقد أنّ في ثقافتنا أصواتاً تعمل في هذا السّبيل.

*** أغلب المثقّفين اليوم يرتبطون بالصحافة، فما هو تقييمك للواقع الثقافي اليوم في الممارسات الصحفيّة من نقديّة وإبداعيّة وغيرها؟ وكيف يؤثّر ذلك على المستوى الثقافي ككلّ؟**

لا أداوم على قراءة الصّحافة بمعنى أنّي لا أقرأ الصّحيفة يومياً و«أفلّيها» كما يفعل البعض، لذا فما لديّ هو محض انطباعات بعضها أوسع من سؤالك.

بدءاً أشير إلى أنّني أعتبر الصّحافة منبراً ثقافياً لأنّ الثّقافة لا تقتصر على ما تقدّمه «الصّفحات الثّقافيّة» في الأدب وغيره من الفنون، بل تتعدّى ذلك إلى الأخبار والتّقارير والتّعليقات الّتي تتناول المواضيع السّياسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة. وأعتبر أنّ هذا كلّه يسهم في تكوين وعينا بواقعنا الرّاهن كما يتدخّل في تشكيل ذاكرتنا. من هنا تبرز أهمّية هذا المنبر؛ وتبرز في الوقت نفسه خطورته، لأنّ ما تقدّمه الصّحيفة يدخل في عالم الإعلام، أو في الإشاري المتخيّل، وفي التلقين دون حوار، ولاسيّما أنّ القارئ لا يتوفّر على مصادر المعرفة الّتي تتوفّر عليها الصّحافة. إنّ الاختيار والاجتزاء، وحجم المساحة، وموضعها على الصّفحة، والصّور.. كلّها أمور تتدخّل في صياغة المعلومة، وبالتالي في تكوين الوعي الثّقافي.

وأودّ تالياً أن أذكر بافتخار كيف استطاعت الصّحافة اللّبنانية أن تستعيد حضورها النّشط بسرعة بعد توقّف الحرب ودخولنا مرحلة الأمن الأهلي، وكيف أنّ بعض الصّحف استمرّت، خلال الحرب، بالصّدور رغم كلّ العوائق. لقد قدّمت هذه الصّحافة شهداء وساندت المواطنين المحاصرين والمقاومين ضدّ الاجتياح الإسرائيلي. ويجب أن نسجّل هذه المواقف الوطنيّة لصحافتنا.

الكتابة الصحفيّة الأدبيّة دخلتْ في معادلة «العرض والطلب» المحكومة بالسوق. وبعض الصحف تستغلّ معاناة الكتّاب المادّيّة.

أمّا فيما يتعلّق بالثّقافة الأدبيّة في صحافتنا فنحن نلاحظ اهتماماً زائداً بما يتعدّى الرّواية والقصيدة: بالمسرح مثلاً، بالفنون التّشكيليّة، بالأدب الشّعبي، بالسّينما، وما تقدّمه الشّاشة الصّغيرة. والصّحافة بذلك تواكب النّتاج إعلاناً وتقويماً. ونحن في هذا الصّدد نلاحظ أنّ ثمّة تنافساً، وهو بلا شكّ صحّي، لكن تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التّنافس لا يخلو من حساسيّة ذاتيّة مبالغ فيها أحياناً: حساسيّة تصل بأصحابها إلى التّحيز، أو إلى ما يسمّيه البعض «بالشّلليّة». والصّحافة بذلك تسيء لا إلى أصحابها وأقلامها فقط، بل أيضاً ـ وهذا هو الأخطر ـ إلى الصّحافة ذاتها، إلى قيمها.

ما أودّ قوله من هذه الإشارة هو أنّ الإعلام عن الأعمال الإبداعيّة وتقديمها مسألة تتطلب الأمانة والصّدق، أي نوعاً من الأخلاق الملتزمة بالفنّي، بالحقيقي بعيداً عن كلّ حساسيّة ذاتيّة. ومثل هذه الأخلاق لا تمنع صاحبها من إبداء الرّأي والاختلاف. ثمّة أحياناً أخرى في صحافتنا الثّقافيّة شيء من التسرّع والارتجال والاستخفاف بالكتابة عن بعض الأعمال القيّمة. ربّما كان السّبب هو عدم الخبرة وقلّة المراس ومحدوديّة المعرفة لدى بعض الأقلام الّتي راحت الصّحافة تستعين بها بعد أن دخلت الكتابة الصّحافيّة «في معادلة العرض والطّلب المحكومة بالسّوق» وبعد أن عوملت الكتابة كسلعة. ولاشكّ أنّ الأقلام الجادّة الّتي لا تستجيب للتعاون مع الصّحافة أو لا تسهم بالكتابة في صفحاتها الثّقافيّة تتحمّل شيئاً من المسؤولية. لكنّ المسؤولية الكبرى هي في وضع اقتصادي يعاني منه الكتّاب وتستغله بعض الصّحافة بشراء هذه الأقلام أو بالتعامل مع سوق العرض وفق التّسعيرة الّتي تناسبها.

لعلّ هذا الواقع الّذي يبدو أحياناً مفروضاً على الكتابة والصّحافة (سياسيّاً أحياناً..) يفسّر ميل بعض الصّحف إلى ترجيح العرض والتّقديم على التّعليق والتّقويم كحلٍّ لمشكلة يشترك فيها أكثر من طرف أو يسببها أكثر من عامل.

*** من خلال تجربتك في الكتابة الأكاديميّة كيف تحدِّدين القدرة على الفصل بين ما هو مطلوب أكاديميّاً كمادّة وبين الموقف الذاتي من الأكاديميّة بما هي معرفة في العامّ. وماذا عن موقفك الحالي من الأكاديميّة، خاصّة بعد أن صدَرتِ كتابك الأخير بالإعلان أنّه ليس كتاباً أكاديميّاً؟**

□ الأكاديميّة تعني التّوثيق والتّعليل والبرهان، أي تقديم مادّة حاملة لمصداقيتها. وهي بما تحمله من معلومات تعلِّم، كما أنّها بتنظيم هذه المعلومات تنظيماً وظائفياً تشكِّل منهجيّة. لكن قد تتعرّض الأكاديميّة للابتذال، أي قد تصبح مجرّد جمع ورصف للمعلومات الّتي يتلقّاها الطّالب (أيُّ طالب للمعرفة) كي يحفظها ويعود من ثمّة فيفرغها. فالأكاديميّة بذلك ليست تعلُّماً بل تعليمٌ أو تعليمٌ تكراريّ، أي سيّئ، يعادل كما نقول الحفظ الببغائي. كذلك قد تتقوقع الأكاديميّة أو معاييرها ومعلوماتها ضمن جدران الفضاء المكاني ـ الثّقافي الّتي تتحرّك فيه، وهو الجامعة بما تعنيه من تقاليد وأعراف. قد ينغلق هذا الفضاء على زمانه ويفارق الزّمن الخارجي المفتوح على مستجدات العلوم والمعارف والمناهج، أي على ما يمكن الاستضاءة به والإفادة منه لمواكبة حركة الحياة ومتغيرات التّاريخ. ذلك أنّه في هذا الفضاء الخارجي، أو في هذا الحقل الثّقافي العام وفي حوار الحياة والعالم، تنمو الأكاديميّة ويعيش خطابها حركة تجدّده وتألّقه.

من هنا أشعر بأهمّيّة كسر الحدّ الأكاديمي وبضرورة فتح ثغرات أو نوافذ في جدران عالم الأكاديميّة من أجل تنشّق هواء الحياة والنّفاذ إلى تراثها وعيش ديناميّتها. هذا ما ناضل من أجله طه حسين الأستاذ الجامعي والنّاقد المنهجي الّذي كان في كلّ ما كتب مؤكّداً على علاقة اللّغة بالحياة.

إنّ الأكاديميّة معرّضة، بشكل عام، للجفاف، وهي عندنا معرّضة بشكل خاصّ للتقليد وللمحاكاة وللتكرار.. كما أنّها تنزع بحكم غياب الدّيمقراطيّة وبسبب القمع إلى تقديس البداهات وعدم المساس

بالمسلّمات، وبالتالي إلى النّفور من النّقد وإلى الرّكون لإيديولوجيّات ضيّقة متعنّتة سلطويّة كارهة لكلّ ما هو سواها. أَضِفْ أنّ الطّلاب يميلون عندنا بمعظمهم إلى الحفظ الّذي يطفئ إمكانيات العطاء عندما يقتصر العلم عليه؛ والطّلاب في ميلهم هذا لا يؤشّرون إلى ضعفٍ بشريّ أو قلّة ذكاء بل إلى طبيعة مناهجنا التّعليميّة وإلى أوضاع اجتماعيّة تفاقمت في لبنان بسبب الحرب.. وهذا ما يعرّض الأكاديميّة للسّكون.

لنذكر أنّ الطّالب عامل تحويل أساسي في نمط البنية الثّقافيّة ـ الاجتماعيّة. لذا تبرز ههنا مسألة تحديث مناهجنا وتكوين وعي نقدي أو قارئ نشط لا يكتفي بالتلقّي بل يحاور من موقع منفتح ومعاين بمعرفة، بعقل، بمنطق يستوعب معنى اللّحظات التّاريخيّة ومقوّمات التّقدّم الإنساني العادل. إنّ تكوين مثل هذا الوعي مسؤولية في أعناقنا نحن الأساتذة والمعلّمين والمثقّفين والكتّاب. الأكاديميّة في بعض كتبي، خاصّة في كتابي **تقنيات السّرد الرّوائي**، كانت بقصدٍ منّي، بوعي واضح. كانت لتقديم الحديث من المعارف الّتي يجهلها ـ كما لاحظت وفي حدود تجربتي ـ الطّلاب: فنحن نراهم يردّدون بعض المفاهيم والمصطلحات دون أن يفقهوا معناها، أو دون أن يدركوا استخداماتها السّياقيّة. إنّ هؤلاء الطّلاب أو بعضهم يشكّلون مشروع كتّاب. لذا فإنّ جهلهم، أو عدم دقّتهم في الفهم والاستخدام سينعكسان على مستوى الثّقافة العام. وهنا الخطورة. وهنا تبدو الأكاديميّة ـ التعليميّة ضرورة.

*** بعد نيلك جائزة «سلطان العويس الثقافيّة»، هل تعتبرين أنّ هذا يمكن أن يؤثّر عليك وعلى إنتاجك النقدي، خاصّة بعد ازدياد ظاهرة الجوائز وعلامات الاستفهام الكبيرة حول كثيرٍ منها؟**

□ هذه الجائزة لا تقدّمها سلطة سياسيّة بهدف ما، أو من موقع منحاز لموقف سياسي ما، بل يقدّمها كما علمت شاعر هو رجل ثري ثروته تراثيّة من اللّؤلؤ.

طبيعي أن يرفض بعض الكتّاب الحقيقيّين جائزة تلزمهم بموقف أو تحملهم على التّنازل أو على المساومة بوجدانهم، أو بالحقائق الّتي يناضلون من أجل إعلائها. طبيعي أن يرفض مثل هؤلاء الكتّاب جائزة تسيء إليهم وإلى الكتابة أو إلى حقيقي الكتابة. ولو كانت الجائزة الّتي نلتها كذلك لرفضتها أو لما قبلت بترشيحي إليها. إنّ لجائزة مؤسّسة العويس الثّقافيّة استقلالها المادّي والتّقويمي، أي المؤسّسي، وهذا أمر غدا معروفاً وبشكل رسمي لكلّ من اطلع على شروط هذه الجائزة وعلى أسماء الفائزين بها. أشعر بعد نيلي لها بأنّي مازلت قادرة على الاحتفاظ بحريتي في كتابتي وفي مواقفي وفي توجّهي النّقدي.

أودّ أن أوضح بأني أعمل في مجال الكتابة النّقديّة منذ أكثر من عشرين سنة. أحبّ عملي هذا، وعلاقتي به هي الأجمل. ولذا فقد كنت ألوذ بالصّمت ولا أكترث بالإعلان عنه. لقد اتخذت اسم يمنى العيد [اسمها الأصلي حكمت الخطيب] لأباعد بين شخصي وكتابتي، أو ليكون لكتابتي استقلالها بعيداً عن علاقاتي الشّخصية. وأنا اليوم يمنى العيد فعلاً ولا هوة بيني في علاقاتي الشّخصيّة وبين يمنى العيد النّاقدة.

ما أطمح إليه هو إدخال مناهج القراءة النّقديّة الحديثة إلى برامجنا التّعليميّة لأنّ ذلك يسهم، كما أشرت قبلاً، في تكوين وعي مستقلّ متحرّر من التلقّي السّلبي السّكوني الّذي يؤدّي إلى قولبة الإنسان. وقبوله الظّلم كقدر.

أطمح إلى تحرير القراءة، قراءة النّص والواقع والحياة الّتي نعيشها والعالم الّذي يحيط بنا، من ثقل المسلّمات الّتي تتدخل في الجزئيّات، في كلّ شاردة وواردة وتلغي بالتالي قدرتنا على التّغيير، أو تلغي مبادراتنا في التّغيير باتّجاه حياة أفضل. إنّ تحرير القراءة يعني نقلنا إلى موقع الإسهام النّشط لا في إنتاج الثّقافة وحسب بل في تثويرها كذلك لتكون على مستوى معاناتنا التّاريخيّة، ولتكون قادرة على طرح الأسئلة الّتي تخصّ معاني تقدّمنا وتحرّرنا وعيشنا المستقلّ الكريم.

مراجعة كتب

يمنى العيد ومشروعها الجديد(*)

د. سماح ادريس

يمنى العيد من الأسماء العربيّة القليلة الّتي تنهض في عالم النّقد العربي حضوراً متميّزاً. فعلى امتدادِ أكثرَ من رُبْع قرن، دأبتْ يمنى على توجيه دفّة النّقد باتّجاه رؤيةٍ أشدَّ علميّةً، لا تقع فيها أسيرةً للنّقد المايكانيكي الّذي مارسَهُ عددٌ من النّقّاد الاشتراكيين، ولا تبهرُها في الوقت نفسه أنوارُ التّحليل النّصّي المغيِّبة للمرجعيّة الواقعيّة. سعَتْ إلى أن تعرِّف القارئَ العربيَّ إلى منهج البنيويّة ومصطلحاته، جاهدةً في أن تشرح هذا المنهجَ في حضوره العربيّ، تأكيداً منها على أنّ الثّقافة فعلُ تثاقُف وأنّ رفضَ «الآخر» إطلاقاً فعلُ انغلاق. وكان لها «في كُلِّ عُرْس» ـ تقريباً ـ «قُرْص»: فكتبت في النّظريّة النّقديّة، والممارسة النّقديّة، في القصّة القصيرة، والرّواية، والشّعر الحديث، وما يسمّى بـ «قصيدة النّثر»؛ في نقد الكتب السّياسيّة، في الصّراع الاجتماعي، في الرّومنطيقيّة، في الخطاب الإسرائيلي؛ وكتبت عن أوديب وعن أنطون شمّاس ودايفيد غروسمان والجرجاني. وهي في كثيرٍ مِمّا كتبته ولاسيّما في كتابها **تقنيّات السّرد الرّوائي** ـ لم تتخلّ عن الدّور الّذي ناطَتْ به نفسَها: وهو دور المُربّية الّتي تشرحُ، وتنبّهُ، وتحذِّرُ، وتوجِّهُ، وتحتضنُ، وتعطف. لكنّها لم تكن تلك المربّيةَ الّتي تقف أمام إسفنجات طريّة تنتظر منها أن تمتلئ بما تقول لتعصرَه فوراً، بل حرصتْ على أن تنمّي ـ فيما هي تكتب ـ قارئاً يشترك معها في بناء نقدٍ يكون له حضورٌ واضح في المجتمع العربي، نقدٍ يكونُ صنيعةَ ناقدٍ واعٍ وقارئٍ واعٍ:

> فليس جائزاً [تقول في كتابها الرّاوي: الموقع والشّكل] أن يبقى القارئ مجرّدَ مُتَلَقٍّ خاضعٍ لِسَطْوَةِ النَّصِّ، عاجزٍ عن كشف وظيفَتِهِ القابعة في بنْيَتِه، مُهَدَّدٍ بأن يكونَ مثلَ إسْفَنْجَةٍ تمتصُّ كُلَّ ما يصلُها. تنتفخُ وتستسلمُ لِعَصْرِها أو لعبُورِ الماءِ فيها (ص ١٩ ـ ٢٠).

مداخلتي هذه تنطلق من كتابها الأخير **الكتابة: تحوّل في التّحوّل**، ساعياً في بعض الأحيان إلى ربط مقولاتِهِ بمقولاتٍ سبق ليمنى أن طرحتها في كتبها الأولى الّتي توفَّرَتْ لديّ. وإذ أشرعُ لتوّي بذلك، فإني أؤكّد أنّ ما سأنطِقُ به سيتّخذ في أكثر الأحيان طابَعَ التّساؤل، وفي أحيانٍ أخرى طابَعَ السِّجال، ولكنّه في الحالَيْن معاً اعترافٌ بجميل أَسْدَتْه لي ـ ولجيلي ـ ناقدةٌ متميِّزة. فدَفْعاً لأيِّ سوءِ فَهْم قد ينتابُ أصحابَ النيّات الحسنة أو السّيّئة، أشدّد على أنّ تساؤلاتي أو سجالاتي أو انتقاداتي لا تطمَحُ ـ بل هي عاجزةٌ أصلاً ـ عن أن تخفِض شجرةَ



(*) الكتابة: تحوّل في التّحوّل (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣). وقد أُلقيت هذه الكلمةُ في ندوةٍ نظمها النّادي الثّقافي العربي في بيروت في ٤ شباط الماضي. وشارك فيها أيضاً كُلٌّ من الأستاذ محمد دكروب ود. ساسين عسّاف.

النقد التي غرستها يُمنى العيد بدأبٍ وعَرَقٍ وتمحيص طوال ما يزيد عن رُبْع قرن.

* * *

موضوع الكتاب في سياق موضوعات كتب يمنى الأخرى

لابُدَّ من القول ـ وقبل قراءة الصّفحة الأولى من كتابها الجديد ـ إنّ قارئ العنوان الفرعي لهذا الكتاب، وهو: «مقاربة للكتابة الأدبيّة في زمن الحرب اللبنانيّة»، سيشعُرُ بالفرح. فلقد أثبتتْ يُمنى العيد أنّ كتبها الّتي تُعنى بـ «ثيمة» أساسيّة لَهِي أفضلُ ما قدّمته خلال مسيرتها النّقديّة. فـ **الرّاوي: الموقع والشّكل** يستوي على هرم مؤلّفاتٍ ثلاثة هي ـ إلى جانب الكتاب المذكور ـ كتابا **في معرفة النّصّ وتقنيات السّرد الرّوائي**. ففي هذه الكتب جميعِها موضوعةٌ أساسيّةٌ تطبيقيّةٌ أو نظريّةٌ ينظمُها سلْكٌ واحدٌ ـ أو يكاد أن يكون واحداً ـ من الصّفحة الأولى حتّى الأخيرة. وأمّا كتاباها الآخران: **ممارسات في النّقد الأدبي وفي القول الشّعري** فقد يحتويان على مقالات ممتازة أو تحليل رائع لقصيدةٍ ما، لكنّهما يغلِبُ أن يكونا تجميعاً لأبحاثٍ ينظمُ بينَها في الكتاب الثّاني مجرّدُ كونها معنيّةً بنوع معيّن من الأدب (هو الشّعر)، ولا ينظم بينها في الكتاب الأوّل رباطٌ محكَم، وإنْ بقي **ممارسات في النّقد الأدبي** علامةً على تطوّر يمنى من عام ١٩٧٣ حتّى اليوم ويفيد القارئ الّذي يبحث عن تحليلٍ لقصيدةٍ ما، أو كتاب سياسي محدّد، أو روايةٍ معيّنة.

* * *

الثّقافة والمقاومة والإيديولوجيا

أبدأ تساؤلاتي بالفصل الأوّل. ففي هذا الفصل تجهد يمنى في إبعاد إيديولوجيّةِ الحرب ومثقّفيها ومؤدلجيها وخبرائها عن نطاق «الثّقافة»، قاصرةً هذه الأخيرة على المقاومة. فلماذا هذا الحَصْر، ولماذا التّأكيد مراراً وتكراراً على أنّهُ «لا يمكن لخطابٍ يُضمِرُ نُزوعاً إلى الحربِ والتّدمير الدّموي أن يكون خطاباً ثقافيّاً»؟ (ص ١٩).

هل الاستشراق ـ كما تحدّث عنه إدوارد سعيد مثلاً ـ فِعْلٌ لاثقافيّ، رغم ما ينطوي عليه من احتقارٍ للشّعوبِ الشّرقيّة، ورغم تقديمه إلى السّلطات الاستعماريّة الأوروبيّة معلوماتٍ مُشوَّهةً عن الشّرق وتخلُّفه؟ حتّى تشومسكي لم ينفِ أن يكون لخبراء الحربِ ومؤدلجيها وللمثقّفين العنصريّين المرتبطين بالإدارات الأمريكيّة المتعاقبة خِطابُهُم الثّقافيُّ، وإنْ كانَ مثلُ هذا «الخطاب» قائماً على الوهم والأسطورةِ واجتزاءِ الحقائق أو وضعِها في غير سياقها التّاريخيّ. وقد تحدّث غسّان كنفاني ـ الّذي تستشهد د. يمنى العيد به ـ عن «القيم الثّقافيّة الأدبيّة» الّتي تتضمَّنُها رواياتٌ كتبَها كُتّابٌ منحازون إلى الصّهيونيّة. ويمنى العيد مُطّلعة بالطّبع على كُلِّ هذه الآراء والأسماء، فلماذا تُراها نَفَتِ الفكرَ الّذي ترفضه وتُبغِضُه من مجالِه المعرفيّ نفسِه؟

وتُمعِن يمنى في التّفريق بين «الثّقافة» الّتي تتبنّاها ونتبنّاها نحن أيضاً ـ وهي ثقافةٌ وطنيّة عربيّة تقدّميّة مقاومة لإسرائيل وللاستعمار ـ وبين «الإيديولوجيا» الّتي تُبْغِضها: إيديولوجيا الحَرْب. فإذا بالثّانية **وحدها** تتلاعبُ بالإشارات وترتبط بالاستهلاكِ والتّسليعِ والتّرويج والإقناع والافتتان. غير أنّ الواقع يخبرنا أنّ جميعَ الخطابات والإيديولوجيّات ـ بما في ذلك الخطابُ المقاوِمِ الّذي لم يمتلك أدواتِ السّلطةِ الحاكمةِ بَعْدُ ـ معنيّةٌ (هي الأُخرى) بالإشاراتِ والمفاهيم المذكورة آنفاً؛ بل قد يكون خطابُ المقاومة أحياناً أقوى من حيثُ استخدامه الإشاراتِ والرّموزَ ووسائلَ الإقناع والتّرويج (كنشر الملصقات والشّعارات) من إيديولوجيا السّلطات الحاكمة نفسها.

وتستدرك يمنى غَيْرَ مرّةٍ لتوضح أنّ خطاب الحرب «قد ينطوي على قِيم» وأنّ هذه القيمَ «قد تشكّل **معادلاً ثقافيّاً** يقنّع إيديولوجيّتَهُ الاعتدائيّة بأكثَرَ من لغة وربّما بلغة الأدب نفسه» (ص ٢٠ ـ ٢١). وتوضح أيضاً أنّ «اللّعبَ الإشاراتي» الّذي تستخدمه إيديولوجيا الحرب وإيديولوجيا الإنتاج الاستهلاكي سواءً بسواء قد يُشكّل «ثقافة» (والمزدوجان لـ «يمنى») أو «وجهاً من ثقافة تقترن لدى الجماهير بصوابيّة الهدف ولو عن طريق التّدمير والقتل». لكنْ يبقى أنّ الثّقافة منوطة ـ عند يمنى العيد ـ بالمقاومة والتحرّر والتقدّم، ولا تعدو «مفاهيمُ» الاستهلاك والإيديولوجيا وإيديولوجيا الحرب تحديداً أن تكونَ مجرّد «مفاهيم» أو «معادِل» للثّقافة أو «قناع» للثّقافة؛ بل إنّ الثّقافة عند يمنى ـ كما أسلَفنا ـ لا تستقي عناصرَ قوّتها من معين الإيديولوجيا والأقنعة وإنّما تخترق هذا المعينَ وتفضَحُهُ على الدّوام.

وغنيٌّ عن البيان أنّ يمنى تساوي، هَهنا، الثّقافةَ بالمقاومة مساواةً تامّة، وتضع الثّقافةَ والإيديولوجيا على طرفيْ نقيض (لا خلاف فحسب)؛ بل هي تُضيف أنّ الثّقافةَ تمزّق الأقنعةَ، دون أن تشير إلى أنّ هذه الثّقافة تستبدل ـ مادامت تُعنى هي الأُخرى بالإشارات والرّموز ـ بما مزّقته من أقنعة **أقنعةً أُخرى**. ثمّ يتّضح لنا بعد كُلّ هذا أنّ ما تحدّثت عنه يُمنى لم يكن الثّقافةَ كما هي في الواقع بل كما تريدُها هي وكما نريدُها نحن. وهكذا فإنّ ما يحكم رؤيةَ يمنى إلى الثّقافة والإيديولوجيا والإيديولوجيا المضادّة، بل رؤيتها إلى المقاومة كذلك، إنّما هو رؤية مثاليّةٌ بعضَ الشّيء لا تستقيم استقامةً تامّةً وتفكيرَها العلميَّ المادّيَّ الّذي استخدمتْهُ وتستخدمُهُ في جُلِّ أعمالها النّقديّة. فما الّذي دفعها إلى مثل هذه الرّؤية؟

وفي السّياق نفس تعود يمنى لتؤكّد لنا أنّ «أدبنا العربيَّ الإبداعي» لم يتَخلَّ حتّى في «خطابِهِ الأشَدِّ تعبيراً عن موقف مقاوم» عن «هذه الرّوح الكونيّة، وعن رفضِهِ لنَزْعاتِ التّناحُرُ والتّدمير» (ص ٢٥، هامش رقم ١٦). لكنّي أرى أنّ الأدب الإبداعيَّ عامّةً ـ عربيّاً كانَ أم غيرَ عربيّ ـ لا يدعو إلى الذّبح والتّدمير. ومع ذلك فإنّ في أدبنا

العربي ذاته نَزَعاتٍ تقرُبُ من أن تكون نفياً للآخر، وتسفيهاً لَهُ، ورمياً له في سَلَّةِ الابتذالِ والعُهْر. نقرأ **عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم مثلاً، فتُذهلنا نزعتُه التي ترفض تعميم التّعليم في الغرب على سائر طبقات المجتمع، وتُذهلنا تهمةُ إلصاق المادّيّة والابتذال بالمجتمع الغربي. ونقرأ في بعض كتابات غسّان كنفاني نفسِه شيئاً من المماهاة ما بين اليهوديّ المواطن والصّهيوني المُسَلَّح. ولا نرغب في التّطرّق إلى **تخليص الإبريز** للطّهطاوي لأنّ هذا المؤلَّف قد لا يقع في نطاق الأدب العربيّ الإبداعي، رغم أنّه يُعنى بمسألة الآخر؛ وهو آخر يَعتبره الإمامُ المسلمُ كافراً («أميركا بلاد الكفر») ويعتبر لغتَه أيضاً كافرة («ترجمةُ الفرنسيّة إلى العربيّة إخراجٌ لها من ظلماتِ الكُفر إلى نور الإسلام» (**تخليص الإبريز**، طبعة المكتبة التّجاريّة الكبرى، ص ٢٩ و٨٩).

* * *

الحكاية والرّواية: القوميُّ والقُطْريُّ

استتماماً لما كانت يمنى العيد قد كتبتْه في **تقنيّات السَّرْد الرّوائي** من تمييز بين مستويَيْن في الرّواية: مستوى الحكاية ومستوى الخطاب (أو القول)، فإنّها تعود في فصلٍ لعلّه أن يكونَ أفضلَ فصولِ كتابها الجديد إلى طرح المسألة التّالية: «هل الرّواية اللّبنانيّة روايةٌ عربيّة؟ أو: هل ثمّةَ تعارُضٌ بين أن تكون الرّوايةُ لبنانيّةً وبين أن تكون عربيّة، أم أنّ في ذلك تكاملاً؟» (ص ١٠٣). وهي في سبيل ذلك تميِّز بين الرّواية بوصفها مادّةً لغويّة تشتركُ فيها كُلُّ الرّواياتِ العربيّة، وبين الرّواية بوصفها حكايةً قد صارَتْ حكاياتٍ مع ازدياد العوائق والحدود والتّقسيمات والإثنيّات بين أقطار الرّواية العربيّة. ويمنى العيد، بمقاربتها لتلك المسألة، تنحّي رغباتها السّياسيّةَ التّوحيديّةَ جانباً، لتشتغلَ على النّصّ السّرديِّ العربيِّ ذاته، فتجد أنّ تعدُّدَ الحكايات وتَعدُّدَ أنماط الكلام واللّهجات قد يدفعان بالرّواية العربيّة إلى التّمايز القُطري أحياناً؛ لكنّ تميّزَ روايةٍ ما روائيّاً - وذلك يكون بالتقاط النّاظم المشتركِ بين الحكايات - **هو** ما يتيح للقرّاء في أيّ قطرٍ كانوا «رؤيةَ وجوههم على اختلافها» (ص ١١٥).

ولابدَّ هنا من التّوقّف عند قولها إنّ الرّواية العربيّة فيما يتعلّق بما هو مرجعي، أي فيما يتّصلُ بمستوى حكايتها، تنتمي إلى المحلّي (القُطْريّ). إنّ مثل هذا القول لا يأخذ - في رأيي - الحقيقتيْن أو الحالتيْن التّاليتيْن في الحِسبان:

أ - إنّ هناك عشرات الرّوايات العربيّة الّتي تُعنى بموضوعٍ يبدو وَكأنّه قد وَحَّدَها في حكايةٍ واحدةٍ تقريباً. فَلَوْ أخذنا موضوعَةَ «السُّلطة في الرّواية العربيّة» مثلاً فإنّنا سنرى أنّ بإمكاننا أن نضع **اعترافات كاتم صَوْت** لمؤنس الرزّاز و**الوباء** لهاني الرّاهب و**اللّجنة** لصنع الله ابراهيم و**الاغتيال** لابراهيم الحريري في نطاقٍ تحليلي واحدٍ أو متشابه. بل سنجد أنّ الرّموز الّتي تستخدمها الرّواياتُ الّتي تستند إليها حكايةُ السّلطة رموزٌ واحدة أو متشابهة (المرأة، الشّذوذ الجنسي، الحيّ الشّعبي، ...).

ب - إنّ كثيراً من الرّوايات العربيّة رواياتٌ تحكي حكايةَ مجتمعاتٍ قُطْريّة متشابكة. فحكايات روايات «الرزّاز» ليست أردنيّة، وليست لبنانيّة، وليست فلسطينيّة، بل هي حكايةُ إنسانٍ يتنقّل بين هذه المجتمعات جميعها. و**وليمة لأعشاب البحر** لحيدر حيدر هي حكاية الثّورتيْن المغدورتيْن في العراق والجزائر سواءً بسواء. وأمّا **مِسكُ الغزال** لحنان الشّيخ فحكاية الخليج وحكاية المرأة اللّبنانيّة الّتي تعيش في الخليج وحكايةُ المرأة الأمريكيّة هناك كذلك. وخماسيّة منيف (ولاسيّما جزؤها الثّاني: **الأُخدود**) ليست حكاية البادية الّتي جاءَها الأمريكيّون فحسب، بل هي أيضاً حكايةُ اللّبناني الّذي اغتنى بسبب معرفته وطبّه وخزعبلاته وتوسّطاته لدى السّلطان. بل نستطيع أن نعدّد عدداً لا بأس به من الرّوايات العربيّة الّتي لا وطنَ لها محدّداً وإنّما قد تجري أحداثُها أو حكاياتُها في أيّ بلدٍ عربيّ يخضع لسطوةِ السّلطة العربيّة الحاكمة؛ ومن هذه الرّوايات: **شرق المتوسّط** لمنيف، و**الزيني بركات** للغيطاني، و**السّجن** لنبيل سليمان، و**الاغتيال** لابراهيم الحريري، و**الوباء** لهاني الرّاهب. وليس من المبالغة في شيء القول إنّ مثل هذه الرّوايات باتت تحتلّ مكاناً متعاظماً في الدّيوان الرّوائي الحديث، وبطلتْ أن تكون محض استثناءات.

* * *

إسرائيل والكتابة اللّبنانيّة زَمَنَ الحرب

تَشُنُّ يمنى العيد هجوماً لا هوادةَ فيه على الخطاب الإسرائيلي الإعلامي وعلى سياسةِ إسرائيل العدوانيّة تجاه لبنان في كتاب موضوعُهُ الكتابةُ اللّبنانيّة زَمَنَ الحربِ الأهليّة. ويخالُ القارئ أحياناً أنّ بعضَ الصّفحات موجَّهةٌ لقارئ أمريكيّ ضَلَّلَتْهُ الدّعاياتُ الصّهيونيّة، ولم يعانِ التّشريدَ والقصفَ والاجتياحَ الإسرائيلي (ص ١٧ - ١٨، و٢٦ - ٢٧، ١٧٥ - ١٧٦، ١٧٨، ١٨١ - ١٨٥، ...). ويرتابُ القارئ أحياناً في أن يكونَ هجومُ المؤلّفة على إسرائيل مدفوعاً بحسِّها الوطنيّ والقَوْميّ لا منبثقاً من هَمٍّ نقديّ أدبيّ.

والحال أنّ ظَنَّ القارئ وارتيابَه لا يبتعدان عن الحقيقة كثيراً، لأنّه لا يرى رباطاً محكماً بين الهجوم على إسرائيل من جهة، والكلام من جهة ثانية على نصوصٍ سرديّة لبنانيّة غيّبَتْ - باعتراف يمنى نفسها - العاملَ الإسرائيليَّ والمقاومةَ الوطنيّة. ولا شكَّ أنّ القارئ يشارك يمنى العيد انزعاجَها - بل غيظَها - من إغفالِ هذه النّصوص اللّبنانيّة - في قسمها الأعظم - العاملَ الإسرائيليَّ بوصفه سبباً في المشكلة الوطنيّة ذاتها، لصالح التّركيز (إن لم نقلْ لصالح صبِّ كُلِّ الأدواتِ السّرديّة) على العامل الذّاتي/ الدّاخلي. كما أنّ القارئ يشارك يمنى العيد «خشيتَها» (والكلمة لها، ص ٣١) من ذلك الإغفال و«حذَرَها»

(والكلمة لها أيضاً، ص ٣٢) من «النّزوع إلى إدانة الذّات وترك السّاحة مهيّأةً أمام تبرئة الآخر». ومن نافل القول إنّنا نكره إسرائيل ونَدينُها، ولن نصالحَها حتّى لو صالحها الجميع. وقد نُسَلِّمُ ـ بل قد نُرَحِّب ـ بمقطع أو هامشٍ أو صفحةٍ كاملةٍ ضدَّ إسرائيلَ وخطابها، في كتابٍ نقديّ حتّى لو لم يكنْ لهذا الكتاب علاقةٌ ـ مباشرةٌ أو خفيّة ـ بالصّراع ضدّ إسرائيل. ولكنْ أنْ تُحَبَّر الصّفحاتُ تلوَ الصّفحات للحديث عن الاحتلال الإسرائيلي والخطاب الإسرائيلي والمقاومة الوطنيّة اللبنانيّة الباسلة في كتابٍ يُعنَى بنصوصٍ سرديّة غَيّبَتْ إسرائيلَ والمقاومةَ الوطنيّةَ فهذا أمرٌ آخر. فأين يعود الخلل، إنْ كانَ ثمّة من خلل؟

فَلْنَعُدْ إلى الوراء، إلى الرّاوي: **الموقع والشّكل**. ففي كلام د. يمنى العيد عن قصّة «رائحة الصّابون» لإلياس خوري، شعرتْ أنّ المؤلّفَ المضمَرَ يُغَيِّب موقعاً، وذلك حين وَضَعَ المواقعَ جميعَها ـ في رأيها ـ على قدم سواء (وهو ما أطلقتْ عليه عنواناً لافتاً ومميّزاً هو «صابونيّة الموقع»). فأنبَرَتْ لتعيدَ إلى الواجهة موقعاً «أُسْقِط»؛ وهذا يعني أنّها لم تقرأ النّصَّ وحدَه، أو هي لم تقرأ في النّصِّ وحده؛ بل أضافَتْ إليه أمراً اعتقدتْ أنّه كان يجب أن يكون ماثلاً فيه. وفي الكتاب الجديد غاظ يمنى العيد أنْ تبقى الكتاباتُ الّتي حكتْ عن المقاومة والصّمود «مُجَرَّدَ مدوَّنَاتٍ جزئيّة» (كما تقول ص ١٨٧) لا ترتقي إلى مستوى الحدث الكبير، فَسَعتْ إلى أن تعيدَ إلى النّصوص عامليْن أُسقطا: عاملَ إسرائيل وعاملَ المقاومة الوطنيّة. ولو أنّها اقتصرَتْ على التّنبيه إلى غياب هذين العامليْن عن معظم نصوص الكتابة الأدبيّة زمنَ الحرب لهان الأمر؛ لكنّ يمنى العيد تشعر بالحاجة إلى ربط غياب هذين العامّلين ـ بل إلى ربط خطابها المعادي لإسرائيل ودفاعها عن المقاومة ـ بتلك النّصوص السّرديّة نفسها، أي بتلك النّصوص الّتي لا تضع إسرائيلَ في أولويّة اهتماماتها أو هجُومِها. فماذا تقول؟

> لقد كانت الكتابةُ الأدبيّة اللّبنانيّة، ولاسيّما الرّوائيّةُ، تحاول صياغةَ وعي نقدي بأحداثِ الواقع وبانحراف هذه الأحداث إلى غير وجهة المقاومة، مقاومة حرب إسرائيل على الوطن. وهي [أي الكتابة تلك]، وبشكل غير مباشر، كانتْ تصويباً لمعنى المقاومة، يُشبه رفعَ الأنقاضِ عنها... (ص ٣١).

وهكذا فإنّ أعمال رشيد الضّعيف وشارل شهوان والياس خوري ذات أهداف متماثلة، وهي تصويبٌ لمعنى المقاومة بما يُشبه رفعَ الأنقاض عنها. وبديهيٌّ أنْ يرى أكثرُنا أنّ هناك خطاباتٍ **متباينةً** داخل الكتابة اللّبنانيّة تجاه مسألة اسرائيل والمقاومة. ولكنْ حتّى لو تناولنا **الوجوهَ البيضاء ورحلةَ غاندي الصّغير** لإلياس خوري الّذي نعلم ـ من خارج نصّيْه على الأقلّ ـ موقعَهُ وموقفَهُ السّياسيَّ المعاديَ لإسرائيل والمؤيِّد للمقاومة، فإنّني أشكّ أن تكون رواياته قد هدفتا ـ ولو «بشكل غير مباشر» ـ إلى «تصْويب معنى المقاومة بما يشبه رفع الأنقاض عنها». ولعلّ أساسَ ما أراهُ خللاً في تقييم يمنى العيد أن يعود إلى مسألة نظريّة كانت قد تطرَّقَتْ إليها في مقدّمتها لكتابٍ سابق، هو **الرّاوي: الموقع والشّكل** إذْ تقول:

> نقديّاً، أُفَضِّل أن يوصِلَني البحثُ في النُّصوص إلى النَّظَري؛ أيْ أُفَضِّل أن يخوِّلنا البحثُ في النّصوص استنتاجَ النّظري أو معرفتَهُ. وأنا طبعاً قُمْتُ ببحثي اعتماداً على منطلقاتٍ نظريّة (ص ١١).

أقول: ليس أساسَ الخلل وجودُ منطلقات نظريّة، فليس ثمّة نقدٌ لا-منطلق نظريّاً له. ولكن يحدثُ عند يمنى العيد أن تتدخّل المنطلقاتُ النظريّةُ (السّياسيّةُ الملتزمةُ مثلاً) في الاستنتاجات. وهو ما أعتقد أنّه قد حدث في هذه الحالة بالذّات.

***

يمنى العيد والشّعر في كتابها الأخير

محيِّرةٌ هي يمنى العيد في حديثها عن القصائد العربيّة. فهي كثيراً ما تتخلّى عن مفهومها النّقدي في قراءة الشّعر، لصالح قراءة الموقع السّياسي والاجتماعي الّذي يتحرّك الشّاعرُ ضِمْنَه (والأمثلة على ما نقول بارزةٌ في تحليلها لِشعْر الياس أبي شبكة عام ٧٩ وفي حديثها عن شعر حسن عبدالله وشوقي بزيع وغيرهما). أو قد تنكفئُ إلى محضِ تحليل لمضمون القصائد دون شَكْلها أو أسلوبها أو بنيتها، كما في حديثها عن أكثرِ قصائدِ الفصل السّادس من كتابها الأخير، باستثناء نصّ عبّاس بيْضون «جنّاز لصافي شعيتاني» الّذي تُبدع في إماطة اللّثام عن شيء كثيرٍ من تفكّكه وغموضه. وقد ترتفع وتتوهّج في حديثها عن قصيدة «الوقت» لأدونيس في كتابها **في القول الشّعري**، أو قد تتراجع إلى استنتاجات مضمونيّة سياسيّة ولاسيّما في مقالاتها المبكّرة(...)

بل هي في كتابها الأخير قد تكتفي بـ «نَثْر» الأبيات، أي بوضعها في جمل نثريّة، كما في كلامها عن قصيدة حسن عبدالله «من أين أدخل في القصيدة»، إذْ تنثُرُ أبياتاً بأكملها دون أدنى تدخّل أو تحليل. تقول مثلاً:

> ... يدخل الشّاعر إلى المدينة من بَوابة النّار، ولكنْ شاهراً حُبَّه. هكذا يفِرُّ الحاجزُ الرّملي وتتقشعُ ـ كما يقول ـ تضاريسُ الوطن. الحبّ هو البديل، رايةُ سلام يرفعها الشّاعرُ في وجه الحرب، ويدخل في الوطن، «من بابه، من شرفة الفقراء». يلقي التحيّةَ ويسألُ عن أحوالِ القرى والقمح والثّلج العظيم... (ص ١٢٨ ـ ١٢٩).

لكنّ المحيِّر حقّاً ليسَ تراجُع يمنى في تحليل قصيدة أو ارتفاعها في تحليلِ قصيدة أخرى؛ ـ فهذا أمر طبيعي ـ؛ وليس المحيِّر أن يكون تنظيرُها في الشّعر أرقى من تطبيقها لعددٍ كبير من القصائد ـ فهذا أمرٌ واردٌ أيضاً ـ؛ بل ليس المحيِّر أن تكونَ يمنى

العيد، على وجه الإجمال، أكثرَ صلابةً وإبداعاً وتمحيصاً في نقد النّصّ الرّوائي منها في نقد النّصّ الشّعري ـ فهذا أيضاً أمرٌ ممكنٌ حدوثُهُ، لأنّ نقد الشّعر، في الأعمّ الأغلب، أصعبُ بكثير من نقد الرّواية. بل إنّ المحيّر حقاً هو ألاّ تتساوى كفّةُ التّنظير الّذي تقومُ به بخصوصِ شعر التّفكيك والتّجريب في ما يُسمّى بـ «قصيدة النّثر» من جهة، وكفّةُ احتفائها [المُفرط] بهذه «القصيدة» على مستوى التّطبيق من جهة ثانية.

والواقع أنّ نقد يمنى العيد لشعر التّفكيك شديدُ الوضوح في كتابها الأسبق زمنيّاً، وهو كتاب في **القول الشّعري** (١٩٨٧). فهي تأخُذُ على من يريدون تحريرَ اللّغة من الانتظام أنّهم «نَسُوا أنّ مثل هذا التّحرير ليس نقيضَه الانتظامُ بل تكرارُ انتظام مّا ووقوعُ القولِ في أسْرِه» (ص ٤٤). وترى أنّ تحرير اللّغة الشّعريّة إنّما يكون «بخلقِ بنًى تعبيريّةٍ جديدةٍ لا بهَدْمِ هذه البنى فَقَط وبَعْثَرَةِ عالمها». ثم تطرح سؤالاً إنكاريّاً على شعراء التّفكيك والتّجريب هو التّالي: «هل تحريرُ التّعبير هو في إقامة بِنْيته المفكّكة؟ وهل خَلْقُ عالم شعري متحرّر هو في تبديد زاويةِ الرّؤية فيه، وفي هدم صيغةِ القول؟» (ص ٤٩).

وتعود يمنى في كتابها الأخير إلى هذا الموضوع، فتركّز على أنّ شعْر شعراء التّجريب والتّفكيك قاصرٌ عن أن يكونَ فنّاً وعن أن يكون فنّاً كونيّاً. ومردُّ هذا القصور يعودُ إلى مغالاة بعضهم في تفتيت العالم الشّعري وتفكيكه، ومغالاة البعض الآخر في الالتباس والغُموض واللاّمعقول [وهي في هذا الصدد تبدو وكأنّها ترفض تنظيرات كمال أبو ديب لهذا الشّعر وترفض تنظيراتِ الشّعراء أنفسهم لمرجعيّتهم الغربيّة الحديثة في كتابة نصوصهم]. ومردّ هذا القصور أيضاً ـ في رأي يمنى ـ يعُودُ إلى ذاكرةِ هؤلاء الشّعراء الضّيّقة: أيْ مرجعيّتهم الشّعريّةِ القريبة في الزّمن. وإذْ تحصر يمنى حديثَها في «الشّعراء الشّبّان» كما سَمّتْهم (وهم: بلال خبيز، يوسف بزّي، يحيى جابر، فادي أبو خليل، اسكندر حبش، شارل شهوان، . . .) فإنّ ما تنطِقُ به هو الكلماتُ القاسيةُ التّاليةُ الّتي لا تتّفق ـ كما أسلفنا ـ واحتفاءَها بهم على مستوى التّطبيق:

> إنّ البنية المفكّكة لشعر هؤلاء الشبّان تُشير إلى أنّ شِعْرَهُمْ يكْتُب من مرجعيّةٍ شعريّة قريبة في الزّمن. إلاّ أنّ نصوصهم لا تحفِلُ في الغالب بما عهدْناهُ لدى روّاد قصيدة النّثر من توظيفٍ فنّي يُهَذّبُ بنيةَ النّصّ ويصقُلُها ليبنيَ نصَّ الكسُورِ والفجَواتِ والغياب بين العناصر (على نحو ما نجد عند الماغوط مثلاً) أضِفْ أنّ هذه النُّصُوصَ لا تبدو في صدد توظيف الشعريّة لتكسير اللّغة بدعوى تأسيس لغة شعريّة جديدة (على نحو ما نجد عند أنسي الحاجّ مثلاً). بل هي، كما يبدو حتّى الآن، محاولةُ تعبيرٍ عن واقع نفسيٍّ تفتّتَ، وعن ذاكرة بَدَتْ دونَ القدرة على استيعاب ما هو أبعدُ من المشهدِ المرتسِم أمامها. لذا، قد يكون شعرهم بدا محاكياً لذاكرتهم، أي تعبيراً في حدودها، متداعياً أحياناً مثلَها فهو لا يتواطأُ ـ كما الفنُّ عادةً ـ مع اللّغة ليبني تفكُّكَ عالم هذه الذّاكرة أو نَاظِمَهُ الدّلاليّ. الشّعرُ يتماهى مع هذه الذّاكرة، وهو بَعْدُ بلا رصيد، بلا مخزون شعري يُعين على بناء المشهد المتداعي، على رَفْعِهِ إلى الشِّعْرِيّ. . . كأنّ اكتشافَ الزّيْف ـ زيفِ ما كانَ في وعي الشّعراء حقيقةً ـ قد حمل شعرَهُمْ على تدمير إيديولوجيّة هذا الزّيْف ومعها كُلَّ الزيفِ ليبقى الشّعرُ ـ كما هو حالُ شعرِهم على ما يبدو ـ ملاذاً أو بديلاً لما ليس له عندهم بديل . .
>
> لذا أكتفي هنا بمقاربة هذه التّجربة الشّعريّة، لافتةً إلى ضرورة التّمييز بين التّفكّك من حيث هو مسألةٌ فنّيّةٌ أو شكلٌ بنائي دالٌّ من جهة، ومن حيث هو ضَعْفٌ أو قُصُور فنّيٌّ من جهة ثانية. ففي الحالة الأولى ليسَ التفكُّك افتعالاً وتَقَصُّداً، بل هو تعبيرٌ عن حالة شعريّة مندرجة في تاريخيّة الشّعر. وفي الحالة الثّانية ليس التّفكّك سوى هَلْهَلَة؛ إنّه تعثُّرُ الشّعْرِ في البحثِ عن ذاته» (ص ١٤٨ ـ ١٤٩).

ثمّ تستطرد يمنى لتميّز بين التّفكّك كبناء يمارس وظيفةَ **«الإيهام بالتّفكّك»** لينجز «شكلاً دلاليّاً»، وبين التّفكّك **«ذريعةً تستُرُ عجزَ الكتابة»**. وهكذا فحين ننظر ـ مع يمنى العيد ـ إلى نصوصِ هؤلاء الشّبّان الّذين تحدّثتْ عنهم، فإنّ إشادَتَها الظّرفيّة بمقاطعَ مجتزأةٍ أو سطورٍ أو كلماتٍ منتَزَعةٍ من نصوصهم، لا تستقيمُ ورؤيتَها التّنظيريّة الشّاملةَ لشعرهم. . . رغم أنّها تقارنُ هذا الشّعرَ بقصيدة النّثرِ الخمسينيّة فحسب ودون أن تركّز ـ في هذا الكتاب على الأقلّ ـ على أنّ التّجديدَ لا يكون بالتّفكيك أو الإيهام بالتّفكيك وحدهما، ولا يكون بغياب الرّؤية والموقف فحسب؛ بل قد يكون التّجديدُ منطَلِقاً من أصالةٍ ورؤيةٍ وموقفٍ وتفعيلة وإيقاعٍ وذاكرة وتراث ـ وهو التّجديدُ الّذي مَثّلَهُ شاعرٌ عظيم من شعراءِ الخمسينات والستّينات أغفلتْ يمنى العيد (ويا للأسف!) الحديثَ عنه إلاّ في معرض انتحاره، وهو الشّاعر خليل حاوي. وكان من الممكن أن تشير يمنى إلى رؤية خليل حاوي الشّعريّة في معرض حَثّها الشّعراءَ الشّبّانَ على تعميق ذاكرتهم، انطلاقاً من احتضان يمنى ـ الّذي يكاد أن يكونَ أُمَويّاً بل أبويّاً أحياناً ـ لِكُلّ ما هو جديدٌ مُبرعِم.

* * *

وبعد، فقد كانتْ هذه ملاحظاتٍ بحدود الوقت الّذي خُصِّص لي، أو هي تجاوزتْه بقليل. ويبقى أنّ يمنى العيد، في كتابها الأخير وفي مجمل مسيرتها النّقديّة الطّويلة، واحدةٌ من أشدِّ الشّموع إضاءةً في سمائنا النّقديّة. وإنّ كُلَّ ملاحظةٍ، أو تساؤل، أو نقدٍ حِيالَ تجربتها النّقديّة، لابُدّ أن تَصُبَّ في خدمة القارئ الّذي صرفتْ يمنى العيد سنواتٍ من الكدّ والتّعب من أجل أن لا يكون محضَ «إسْفَنْجَة ممتصّة»!

بنية الترجيعات النغمية المتداخلة والحلقات القصصية(*)

د. صبري حافظ

تتسم مجموعة فؤاد قنديل **عسل الشمس** ببنية قصصية متميزة تسهم في خلق روابط داخلية بين مفردات المجموعة القصصية، وتبلور عالماً فريداً يجعل أدوات القصّ عاملاً فعّالاً في صياغة رؤاه وتحديد ملامحه وبلورة إيقاعه وخلق ذاكرته الداخلية الخاصّة. ويتفاوت حظّ قصص المجموعة من هذه البنية المتميزة تفاوتاً ملحوظاً، وإن كان أكثرها حظاً منها قصصُ الحلقة القصصية الأولى عن عالم «بهانة». والواقع أنّ الحلقة القصصية بنيةٌ سرديّة جديدة نسبيّاً على الأدب العربي الحديث، وإن كانت القصة العربية القديمة هي صاحبة الفضل في ابتداعها في أعظم النصوص القصصيّة العربية والإنسانية: **ألف ليلة وليلة**؛ ثمّ عرفتها القصةُ الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضي في **صور الرياضي التخطيطية** لإيفان تورجنيف، وبداية هذا القرن في **أناس من دبلن** لجيمس جويس وفي **فن الجوع** لكافكا و**مراعي النساء** و**المهر الأحمر** لجون شتاينبيك و**المنفى والمملكة** لألبير كامي و**الذين لا يقهرون** لوليام فوكنر و**واينسبرج أوهايو** لشيرود أندرسون وآخرين[1]. بل إن أعمال فوكنر كلها ليست في حقيقة الأمر سوى حلقة قصصية متراكبة تتغيّا خلق عالم يوكناباتوفا الموهوم والأكثر مصداقية وإحكاماً من العالم الواقعيّ نفسه. أذكرُ كلَّ هذه الأمثلة حتى لا يتصور بعض الواهمين أنّها اختراع حديث جاؤوا به إلى الأدب وهو غير مسبوق. وقد قدم يحيى حقّي منذ الثّلاثينات تنويعاً على هذه البنية في صعيدياته التي ظهر بعضها في **دماء وطين** وبعضها الآخر في **أم العواجز**؛ ثم جاء محمد حافظ رجب وقدّم هو الآخر في عدد من قصصه التي تناثرت في مجموعاته الثلاث: **الكرة ورأس الرجل**، و**غرباء** و**مخلوقات براد الشاي المغلي**، حلقته القصصيّة المتميّزة؛ وأعقبه محمد مستجاب بتنويعاته الخاصة عليها في **ديروط الشريف** و**نعمان عبد الحافظ**. ثم تنامى الاهتمام بها بعد ذلك وتعدّدت تجلياتها وتنويعاتها.

وتتكوّن الحلقةُ القصصية من مجموعةٍ من القصص القصيرة التي تتمتّع كلٌّ منها باستقلالها الذّاتي، بينما يتخلّق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوعٌ من الحوار الخلاق الذي ينهض في أجلى صوره على تكامل العالم والرؤى وفي أقلها مباشرةً على نوع من الجدل الباطني بين بعض قصص المجموعة؛ وهو جدل يضفي عليها نوعاً من تكامل العوالم ويُغْني دلالاتِ كلِّ نصّ من نصوصها على حدة، ويوسِّع من آفاق تلقيه ومن إمكانيات تأويله. وتسعى الحلقة القصصية إلى أن تسهم كلّ قصّة من قصصها - برغم استقلالها النّسبي عن بقيّة القصص - في تعديل خبرة القارئ بها وتحوير استجابته لها وإعادة النّظر فيما تلقّاه منها ومن غيرها من القصص بعدَ كلِّ حلقة. أي أنّ «الحلقة القصصيّة» تغيّر من آليات عمليّة التّلقّي الّتي تتّسم عادةً بقدر من الحركية داخل بنية العمل الأدبي نفسه، وتدفع بحركيّتها إلى خارج البنية المستقلّة لكلّ نصّ على حدة، جالبةً إلى آليات تلقّيه عناصرَ من خارج البنية الدّاخليّة لكل قصّة، ولكنْ من **داخل** ما يمكن تسميته بمجرّة الحلقة ذاتها. وكلّما تقدّمت الحلقة وتنامت مفرداتها، تطورتْ في داخلها أنساقٌ من الرّؤى والتّكرارات تسهم في تحوير العلاقات داخل كل مفردة من مفرداتها القصصيّة، وتسم الحلقة كلَّها بطابعٍ من المراوغة والحركية المستمرّة. وقدْ شبّه «انجرام» هذه الخاصيّة البنائيّة للحلقة بحركة العجلة التي لا ينفصل تكرارُ دورتها عن حركتها للإمام ولا يُمْكنها التحرّكُ للإمام إلاّ من خلال الدوران التّكراري.

وسواء كانت هناك درجةٌ من القصْديّة من جانب المؤلّف (كما في حالة فوكنر وشيرود أندرسون وجون شتاينبك)، أو تخلَّقت البنيةُ

(*) فؤاد قنديل، **عسل الشّمس** (القاهرة الهيئة المصريّة العامّة للكتاب)، ١٩٩٠

(١) هناك دراسة متميّزة لهذا الجنس الأدبي حاولتْ إرساءَ قواعده والتعرّفَ على سماته واستقصاء حدود إنجازاته، وهي: Forrest L Ingram, **Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century** (The Hague, Mouton, 1971) ويقدّم هذا الكتاب عشرات الأمثلة على الحلقات القصصيّة في الأدب العربي ويتتبّع مختلف أنواعها وأشكالها سواء منها التي تقترب من الرّواية أو تلك الّتي نُشرت مسلسلةً ولم تُجمع في كتاب أبداً

الحلقية بطريقة عفوية أو استرجاعية (كما هو الحال عند جويس وكامو وكافكا)، فلا بدّ من توفّر حدّ أدنى من العلاقات الدّاخليّة: لخلق دواعي تلقّي المفردات في سياق البنية الحلقية، ولبلورة نوع من التوتّر بين حاجات كلّ نصّ على حدة وبين ضرورات بنية الحلقة ككُلّ يسهم في إغناء كليهما معاً، ويؤثّر على بنية كُلِّ قصّة وعلى نغماتها الأساسيّة المتكرِّرة وفضائها وشخصيّاتها ومناخها العام. وتعتمد البنية العامّة للحلقة على التّضافر المستمرّ بين عنصرين أساسيين هما: التّكرار الّذي تتردّد فيه مجموعةٌ من التّرجيعات النّغمية سواء تعلّق الأمر بالفضاء أو الموضوع أو الشّخصية؛ والتطوُّرُ المطَّردُ بهذه العناصر التّكرارية بحيث يلقي كلُّ تجلٍّ جديد لها بظلاله على تجلياتها السّابقة، ويمهّد القارئ بشكل مرهف لتبدّياتها اللّاحقة دون قسر أو تعمُّل. فالحلقة القصصية هي البنية التي لا ينفصل فيها بناؤها عن اسمها ذاته، وتشمل حلقيَّتُها كلّ شيء فيها: من الشّخصيات إلى الأحداث إلى الفضاءات نفسها.

ولكي تبلغ الحلقةُ القصصيةُ درجةً عالية من الإحكام البنائي والفاعلية لابدّ أن تتمحور حول عنصر أو عدد من العناصر المركزية وأن ترتبط قصصُها بطريقة يتحقق فيها التوازنُ بين الاستقلال الفردي لكلِّ قصّة على حدة، وبين ضرورات وحدة بنائيّة أكبر هي الحلقة القصصيّة كلّها. ولابدّ أن تتوفّر في تتابع قصص الحلقة درجةٌ من النموّ والتطوّر من قصّة إلى أخرى، حتّى ولو كان هذا النموّ يتمّ على المحور الرّأسي في اتّجاه التنوّع والعمق بدلاً من المحور الأفقي بنموّه الخطّي المعهود. ولابدّ أن يكون هذا النموّ إلّا على حساب التوازن بين الاستقلال الفرديّ للقصّة ووحدة الحلقة ككلّ؛ ذلك أنّ تغلُّبَ الأوّل على الثّاني يُضعف البنية الحلقية كما في **اهبط يا موسى** لفوكنر، وأما تغلّب الثّاني على الأوّل كما في **هضبة تورتيلا** لجون شتاينبيك فيُحيل الحلقة إلى نوع فني أقرب إلى الرّواية منه إلى الحلقة القصصيّة. ذلك أنّ أحد العناصر المهمّة في الحلقة القصصيّة هو ضرورة المحافظة على الوحدة دون الإجهاز على التّعدديّة أو إلغاء فرديّة كلّ نصّ واستقلاليّته. والنموّ في الحلقة القصصية يختلف داخل كلّ قصّة من قصصها أو داخل بنية قصصيّة أشمل وهي الرّواية. فمن الضّروريّ أن ينهض هذا النموّ على بنية ذات تتابع ولكنّها تنطوي على فجوات مهمّة داخل هذا التتابع ذاته يحُول دون تلقّي الحلقة كعمل واحد مستمر، ويبقي على ما في تعدديّتها البنيويّة من تنويعات، أي على ما دعوتُهُ في عنوان هذه الدّراسة ببنية التّرجيعات النّغمية المتداخلة. ولا أريد هنا الدّخول في مجاهل التّصنيفات المختلفة للحلقات من التّوليف إلى التّرتيب إلى التّكامل، ولا إلى علاقة البنية الحلقيّة بالعقليّة الأسطوريّة أو التّفكير الشّعبي وغير ذلك من القضايا التي يطرحها «إنجرام» في دراسته المنهجيّة لها. فكلّ ما أردت أن أقدّمه هنا هو ملامحها البنائيّة العامّة وأهمّ سماتها القصصية التي لا بدّ من مراعاتها عند كتابتها وتلقّيها على السواء.

* * *

كان لابدّ لهذه المقدّمة العامّة أن تطول، لأنّني وجدت في مجموعة فؤاد قنديل ما يوحي لي بأنّ إمكانيّات هذا الكاتب الّذي لم يأخذ بعدُ حقّه من الاهتمام يمكنها أن تزدهر إنْ هو أولى هذه البنية عنايتَهُ في قابل أعماله، وواصل مغامرته القصصية في فضاءاتها المثقلة بالوعود. فأهمّ ما أثار انتباهي في مجموعته هو قصصها الثّلاث الأولى، التي تشكّل حلقة قصديّة أراد المؤلّف أن يكرّر أحد عناصرها الأساسية في العنوان، وهو عنصر الشّخصية. فقصص المجموعة الثلاث الأولى: «أمنيات بهانة» و«عصر بهانة» و«ابن بهانة» تلفت نظر القارئ (بدءاً من عناوينها ذاتها) إلى وجود أواصر بينها؛ بل يعمد الكاتب إلى ترتيبها بهذا الشكل القصدي ـ وترتيب القصص من العناصر المهمّة في أيّ حلقة قصصية ـ وبصورة تتيح لكلّ فرد من أفراد أسرة بهانة الثلاثة الاضطلاعَ ببطولة قصة من قصصها. ومادامت القصص قد استخدمت الأمّ حَجَرَ زاويةٍ لحلقتها فقد كان من الطبيعي أن تبدأ أولى قصص الحلقة بها. وهي بداية موفَّقة للحلقة، لا لأنّها تبدأ بالأمّ فحسب ولكن أيضاً لأنها تبدأ قصّة الأمّ برحلتها إلى المدينة، وهي الرحلة التي سيكون لها دور حاسم في مراحل الحلقة التالية حيث نجد أنّ التوتّر بين القرية والمدينة من عناصرها التّكراريّة الأساسيّة.

فقصّة «أمنيات بهانة» تبدأ بها على مشارف المدينة («لم يبقَ حتى تبلغ المدينة غير كيلومتر واحد») وكأنّ المؤلّف يريد أن يثبت موقعها من المدينة ويحرص على بقائها خارجها. فالمدينة كما سنعرف من القصص التالية في الحلقة هي سرّ أزمة بهانة وهي مصدر كلّ مصائبها. وإذا كانت بهانة هي مصر الريفية فالمدينة أيضاً هي سبب تعاستها. وكما تحمل القرية للمدينة خيراتها تحمل بهانة على رأسها قفتها المثقلة بخيرات القرية وخضرها. وأثناء مسيرتها صوب المدينة تدور في ذهنها تفاصيلُ حياتها الّتي تقدّم لنا زوجها محفوظ وابنَها جلال بنفس التّرتيب الذي سيُفرد لهما في قصّتي الحلقة التاليتين؛ وكأنّها بهذه الذكريات تتذرّع بهما سنداً لها في مواجهة ضواري المدينة الذين سينقضّون عليها بعد قليل في صورة الشرطي سليم الّذي بعثر لها «رزقَ العيال». ولا ندري إذا كانت أمنيات بهانة التي يطرحها علينا العنوانُ هي تمنياتها المحبطة في العثور على مكان لها داخل السوق تبيع به بضاعتها البسيطة من الخضر، أم أنّها الأمنيات الأهمّ بتوظّف ابنها وحصول زوجها على شريطة التّرقية الثالثة؛ ذلك أن مفاخرتها لجيرانها بما حقّقه ابنها وزوجها في المدينة تتناقض جذرياً مع نصيبها هي من انتهاك المدينة لأبسط أمنياتها.

وتكشف القصّةُ لنا من خلال مأساة بهانة التي استباحت المدينةُ القاسيةُ أبسطَ

أمنياتها، بل أبسط حقوقها في الحياة، عن اتّساع الفجوة بين حظّها من معاملتها وحظّ الحاج إبراهيم تاجر الخضراوات الكبير الذي يتملّقه نفسُ هذا السّليم الذي عاملها بقسوة وأهدر لها بضاعتها البسيطة، ربّما لصالح نفس هذا التّاجر الذي يبدو أنّه لا يسيطر على مقادير السوق ولا على مقادير أدوات السّلطة التي تديره ولا همّ لها إلاّ تملّقه والتقاط فتات شيشته. فقد تحوّلت ساحة السوق إلى ميدان صراع ضار لا ترحم فيه أسماكُ القرش الشرسة صغارَ السمك من «البساريا» وتلتهم فرصتهم البسيطة في الحياة. صحيح أنّ بهانة تحظى بلحظة عطف نادرة من حميدة بائع الطّماطم الفقير الّذي لا يختلف وضعُه كثيراً عن وضعها - وكان على البنية الحلقية أن تستغله كتنويع تكراري - لكن يبدو أن عطف الفقير على أخيه الفقير لا يستطيع لأيّهما إنقاذاً. ذلك أنّ القصّة التي تعتمد على الإغراق في الوصف التفصيلي لتثبيت المشهد، تنتهي بنوع من هزيمة بهانة التي مدّدت قدميها في استسلام وكانت شقوق الكدّ المزدحمة تحفر في لحمها خطوطاً كتلك التي حفرها القهر في سؤر الروح. والمقابلة بين هذا المشهد الختامي ومشهد البداية الافتتاحي تكشف عن الكثير مما تريد القصةُ تقديمَه ببساطة وشاعرية ودون تعمل، وتمهّد (من خلال انتهاك الأمّ وبعثرة بضاعتها) لانتهاك الأب الذي سنكتشف في القصّة التالية أنّه لا يقلّ بؤساً عن زوجته.

وتحمل القصّة التالية «عصر بهانة» عنواناً يعتمد على المفارقة بنفس درجة اعتماد عنوان القصّة السابقة عليها. فقد عرفنا من «أمنيات بهانة» أنّ العصر الذي تعيش فيه هو عصرُ استباحةِ كلّ حقوقها لصالح الحاج إبراهيم وأمثاله من كبار التجّار، وليس هو عصرها بأيّ حال من الأحوال. وعرفنا أيضاً أنّ عصر بهانة الذي تحلم به، وهو العصر الذي سيحصل فيه زوجها على شريطة إضافية ويتخرّج فيه ابنها من الجامعة ليعمل بعد ذلك مباشرة في وزارة الخارجية، لايزال في نطاق الأمنيات المستعصية. ولهذا كان طبيعياً أن تبدأ القصّة بنوع من الدّعاء («ياما انت كريم يا رب») حتّى يظلّ الجدل بين المأمول والمتحقق فاعلاً في الحلقة كلها. وهذا الجدل من أكثر عناصر الحلقة التّكرارية توفيقاً، وتزكّي فاعليته البنية القصصية التي تتعمّد أن تقيم تعاضداً مستمرّاً ومتواصلاً بين المحكي والمتعيّن في النّص. فكل ما يتعلّق بتمنيّات بهانة المستعصية، وبحديثها عن زوجها وابنها، يظلّ دائماً في نطاق المحكيّ: السّرد المرويّ علينا من منظور الشخصيّة ودون أي محاولة لتجسيده reported narrative. وأمّا كلّ ما يقع لها أو عليها من أحداث ومظالم فإنّ النّص يقصّه علينا مباشرة ويرينا إيّاه من خلال القصص المتعيّن والحدث المتجسّد (concrete narrative). وهذا منهج تحافظ عليه الحلقةُ حتّى يستمرّ فيها الجدل الذي يعكس أحدَ جوانب النّص على جانبه الآخر في تكنيك أقرب إلى تكنيك المرايا غير المنظورة. وما كان عليها أن تنال من فاعلية هذا المنهج الفنّي بالإقحامات المباشرة التي تجهز على قدرة المفارقة في العنوان حينما تقرّر التالي: «شهد عصر بهانة تحرّك الجميع وانتظام العمل وقلّة الثرثرة» لأنّ بقاء العنوان في مجال المفارقة يعزّز من فاعليّته على مدار النّص كلّه، بل في نطاق بنية الحلقة القصصيّة بأكملها.

وإذا كانت القصّةُ الأولى قد لجأت إلى السّرد المتتابع الّذي ينمو فيه النصّ بشكل خطي مطّرد، فإنّ القصّة الثانية اعتمدتْ هي الأخرى هذا السردَ المتتابع بالرّغم من تقديمها لقصّتين متوازيتين ومتزامنتيْن فيما يبدو. وكان الأحرى بها أن تلجأ إلى السّرد المتوازي الذي تتقاطع فيه تفاصيل ما يدور لبهانة في دار العمدة التي دُعيتْ إليها للمساعدة في التجهيز لليلة الذكر، وما يدور لزوجها محفوظ في مواجهته الدّامية للمتظاهرين... خاصة أنّ القصّة نجحت في خلق نوع من التّوازي غير المباشر بين واقع بهانة المهيض في المدينة والحيلولة بينها وبين التّحقّق فيها في قصّة الحلقة السّابقة، وبين سيطرتها الكاملة على الموقف في القرية وتحقّقها الإنساني فيها على كلّ المستويات: مستوى العمل، ومستوى النّجاح في توفير وجبة دسمة لأبنائها، ومستوى التّعامل الحازم مع حادثة زوجها. صحيح أن الكاتب لم يجر تقاطعاً حقيقياً بين القصّتين (قصة تحقّق بهانة في القرية، وإخفاق زوجها في المدينة)؛ وكان الأحرى به أن يفعل حتّى يرهف من حدّة التّفاعل بينهما، أو حتّى يعقد توازياً موحياً بين سيطرة بهانة على مشهد الطّبخ - وهي سيطرة خلاّقة ومُغْنية للحياة - وإدارة محفوظ لعمليّة إحباط المظاهرة - وهي إدارة مناقضة وقاهرة ومدمّرة لصاحبها قبل الآخرين كما اتّضح لنا من القصّة نفسها - لكنّ اعتماد الكاتب على السّرد الخطي وحده أضعف من فرصة الحوار بين هذين الخطين القصصين المتناغمين والمتنافرين معاً.

فقصّة بهانة الّتي يظلّ دورها طوال فصول الحلقة القصصية مرتبطاً بصناعة الحياة والكفاح من أجل استمرارها والأمل في تطويرها إلى الأحسن والحلم بمستقبل أفضل، هي قصة سيطرتها كمايسترو ماهر على عملية صناعة الحياة في بيت العمدة. وهي حياة نعرف أنّها تعدّ لليلة الحضرة الّتي يتذاكر فيها الذاكرون ابتهالاً للخالق وإذكاءً لأشواقهم الرّوحية وتخفّفاً من أعباء الحياة وأدرانها. أي أنّها حياة تعدّ لأسمى غايات التّواصل مع المطلق، ولأصفى لحظات التّواصل بين الإنسان وأخيه الذّاكر معه، وبينه وبين خالقه معاً. ومن هنا كان من الطّبيعي أن تصف القصّة صاحبةَ البيت الحاجة صفيّة بأنّها كاهنة في معبد آمون، وأن تتربّع بهانة بلا منازع على عرش إدارة هذا المعبد وتسيير دولاب العمل فيه. وما إن تبلغ بهانة قمّة تحقّقها العملي وتنفرد بإدارة مملكتها الصغيرة حتى يجيء ابنها صارخاً بالخبر الفادح المناقض لما روته وما توقعته من عودة زوجها بترقبته

الجديدة، إذ يصرخ الابن قائلاً إن أباه قد جاءت به العساكر بعد إصابته وشجّ رأسه؛ وأنّ عليها هي صانعة الحياة أن تنهض لمواجهة صنّاع الموت.

هنا تبدأ قصّةٌ أخرى كان الأحرى بفؤاد قنديل ـ وقد تجنّب منهجَ التوازي في بناء القصّتين والتّقاطع أو التّداخل بينهما ـ أن يفردها كقصّة مستقلّة من قصص الحلقة حتّى يحكم التّوازي التّكراري الذي أراد ألاّ يديره من خلال تقاطع البنيتين. وهي قصّة اندلاع مظاهرات الطّلبة وتصدّي الأمن المركزيّ لها. فنحن نعرف أنّ محفوظ يعمل في الجهاز الأخير، وأنّه سيحصل على شريطة التّرقية فيه. وقصّة محفوظ هي قصّة مناقضة في كلّ جزئيّة من جزئياتها لقصّة بهانة. ولهذا وُفِّقَ المؤلّف غاية التّوفيق في تبنّي بنية سرديّة مغايرة في تقديمه لها هي البنيةَ التّهكميّة الّتي تصوّر

محفوظ في مبالغاتها وكأنّه بطل مغوار لا يُشق له غبار في فضّ المظاهرات والإحاطة بالثّوار الصّغار من طلاّب الجامعات. وهي بنية موفّقة لأنّها تكشف لنا من خلال سخريتها الجارحة أنّ هذا البطل المغوار ليس إلاّ بطلاً مقلوباً ومضللاً، لديه أفكار غريبة عن دوافع المتظاهرين وعن أسباب المظاهرات؛ وهذا ما حدا بالكاتب أن يوازيها بتلك المبالغات الكاشفة التي زوّد بها هوامشَ القصّة؛ وتكشف عن نزعتها التهكميّة ـ وهي النّزعة التي تبلغ ذروتها في الهامش الأخير في القصّة وهو الهامش الذي يتحدّث عن مخاوف المؤلّف على محفوظ من القتل فيما لو نشرت الصحفُ مذكّراته.

وتنجح القصّة في عرض دعاوى محفوظ الغريبة ويقينه الساذج حول مدبّري المظاهرات ومموّليها. فهي تلجأ إلى حيلة الحديث الصّحفيّ الّذي يتّسم هو الآخر بشيء من التّضليل والمبالغة. ومن هنا كانت الأداة نفسها فيه هي إحدى تجلّيات الرّسالة وجزءاً لا ينفصل عنها، وكأنّها تشير من طرف خفيّ إلى دور أجهزة الإعلام في تضليل قوّات القهر وأدواته حتّى يمكن شحنها بعنف ضد المتظاهرين. وقصّة محفوظ هي أيضاً قصة المواجهة الصّارمة بين القمع والرّغبة في التّحرر وإطلاق الكلمة من عقالها. فلم تكن شعارات المظاهرة إلاّ عن هذا المطلب البسيط الذي لا يختلف من حيث باطنه عن أمنيات بهانة المشروعة. وهي قصّة ارتداد الظّلم إلى مرتكبيه، وقد أجبرهم عنف ردّته على إعادة التّفكير في أباطيلهم الّتي يستحثّون بها أنفسهم على مواصلة العمل الذي يقومون به ضد الطّلبة وقد أعمتهم آليّاتها عن رؤية أنّهم يقومون بذلك ضدّ أبنائهم أنفسهم. فقد تذكّر محفوظ ابنه الطّالب أثناء قمعه للمظاهرات؛ وربّما لعب هذا التذكّر دوراً في تردّده وإصابته، بل وتغيير رأيه في نهاية القصّة، وانهيار أسس يقينه الزّائف بأنّ المتظاهرين مأجورون. ويصاب محفوظ في المظاهرات ويحمله الجند إلى بيته. وما إن تسمع بهانة منه حكايته وتطمئنّ عليه حتّى تقرّر العودة من جديد إلى بيت الحاجّة صفيّة لمتابعة عملها، منبّهة إيّاه ألاّ ينسى أن يبعث لها بالأولاد بعد المغرب، حتّى ينالوا حظّهم من خير الحضرة ولا يفقدوا عشاءً دسماً قلّ أن يجود به عصر بهانة المترع بالظّلم والقهر والإحباط.

أما آخر قصص الحلقة «ابن بهانة» فإنّها تقدّم لنا قصّة جلال. قصّة الجيل الجديد الطّالع من قلب الفقر والقهر، بعد أن تعرّفنا في القصّتين السّابقتين على الجيل القديم. وهي قصة العودة من المدينة إلى القرية بعد أن بدأت الحلقة بالرّحلة من القرية إليها، وبعد أن بعثت القصّة الثّانية بالأب منها مشجوج الرّأس بدلاً من أن ترسله مزوّداً بشريطة التّرقية. ولذلك تعتمد القصّة أساساً على وصف رحلة العودة في قطار العذاب الذي يتكدّس فيه النّاس بعضهم فوق بعض بشكل خانق. وتستغلّ القصّة هذه الرحلةَ في تقديم لوحة حيّة من لوحات الحياة المصريّة في الثمانينات. وتلجأ في تقديمها لها إلى منهج الوصف الذي تتقصّه بين آن وآخر تعليقات المؤلف المتجاوبة بشكل ما مع رؤى البطل ومشاعره. وهي تعليقات تمهّد للحدث وتكشف عمّا سيدور فيه مستقبلاً، مثل هذا التّعليق الدّالّ في مفتتحها: «الناس في بلادنا يتعوّدون بسرعة ويرضون بالموجود»؛ ذلك أنّ القصّة ستكشف لنا عن أنّها في بعد من إبعادها قصّة التعوّد حتّى على الجحيم والرّضى بالموجود. لكنّ القصة بالدّرجة الأولى هي قصّة جلال؛ ولذلك فإنّها برغم روايتها بضمير الغائب مرويّة من منظور جلال نفسه ومن خلال استبطان مشاعره وتصوّر الأحداث من خلال أفكاره وتوقّعاته.

ولكنّها في الوقت نفسه قصّة هذا الزّحام الذي قتل الفرحة في نفس جلال بالفوز بالمنحة الشّهرية الكبيرة نتيجة لاجتهاده ونباهته، وبالعودة إلى أسرته الحبيبة يبشّرها بالخبر السّعيد. فما يحصل عليه الفقراء بشقّ الأنفس في هذا العالم الغريب سرعان ما تبدده آليات القهر فيه. وهي هنا من نوع مغاير لقهر السلطة الشرس الذي تعرفنا عليه في ممارسة الأب لعمله بالأمن المركزي. فهو هنا قهر الذّات لذاتها، وقهر أبناء الشّعب لبعضهم البعض وهم يعيشون هذا الوضع الشّرس الخانق غير الإنساني الذي يسلبهم كلّ فرح بالحياة. فالقصّة تروي لنا كيف تحوّلت فرحة جلال بالحصول على المنحة، ثمّ سعادته بالفوز بمقعد في القطار الذي تعزّ فيه المقاعد، إلى كابوس غريب يتطلّب منه اعتياد المهانة والتّسليم بها. وهو كابوس صاغته القصّة من تفاصيل بالغة البساطة والواقعية، ولكنّها شديدة التّأثير في كابوسيّتها التي لا تخلو من رنّة تهكّمية في الوقت نفسه.

هذه هي قصص الحلقة الأولى في المجموعة وهي قصص انتقل فيها الكاتب من السّرد بضمير المتكلّم إلى القصّ بضمير الغائب، ومن رؤية العالم من منظور المرأة إلى تناوله من منظور زوجها وابنها له، وأقام من خلال هذه التّعارضات عالماً مثيراً

للتأمّل والاستجابات. كنت أود لو استطاع أن يربط به القصّة التّالية «عسل الشمس» التي توحي تفاصيلها بأنّ من السّهل إدخالها ضمن بنية الحلقة القصصية وكأنّها قصّة الجدّة التي لم نسمع عنها شيئاً من قبل. فالمناخ القصصي الذي تدور فيه «عسل الشمس» أقرب ما يكون إلى ذلك الذي تعيش فيه بهانة، وإن كان أشدّ قرباً من ذلك الذي تدور فيه القصّة التالية «الحضن» بالصورة التي كان يمكن معها صنع حلقة ثانوية صغيرة منهما، إن لم يرد الكاتب ربطهما معاً بالحلقة الأولى، وجعل الجدّة في القصّتين شخصية واحدة في موقفين مغايرين. وكان من الممكن أن يكون أطفال قصة «الحضن» هم أطفال بهانة الذين طلبت أن يبعث محفوظ بهم إليها عند المغرب ليحصلوا على حصّتهم من الطعام في بيت العمدة، وأن تكون الجدّة هي جدّتهم التي واجهناها في «عسل الشمس»؛ فلو حدث هذا لاستطعنا الاستمتاع بالتّرجيعات النّغمية التي يرسلها تمرّد البنت الصغيرة، بعد أن شهدت في القصّة الأولى ما حاق بأمها من مظالم. صحيح أنّ كلاً من «عسل الشمس» و«الحضن» قصّة قائمة بذاتها تستطيع أن تخلق لحظتها الإنسانية وموقفها الدّرامي الكاشف عن أبعاد مهمّة في الشخصية، لكن إدخالها في بنية الحلقة الأعقد كان باستطاعته أن يُغنيها ويُغني الحلقة معاً دون أن يستأدي الكاتب الكثير من التغيير أو ينال بأيّ حال من الأحوال من موضوعه وما يريد إحداثه من تأثير. بل إن «فرح التّراب» التي تتحدّث عن الموت ويرد فيها اسم الخالة بهانة كان من الممكن أن تدخل هي الأخرى بشيء من التّعديل الطّفيف إلى بنية الحلقة ذاتها.

* * *

تبقى بعد ذلك ثلاث قصص في المجموعة هي «الحل الأخير» و«وقائع مشهد المثير». وهما قصّتان تكشفان عن حسّ الكاتب الفكاهي المتوقّد وعن قدرته التهكمية الواضحة التي يمكن إرهاف حدّتها بتوظيفها في عمل أكبر وأشدّ تعقيداً. وأمّا القصّة الأخيرة «ليلة يهوديّة» فإنّها - برغم تنافرها من حيث العالم والموضوع مع بقيّة قصص المجموعة بهمومها الاجتماعيّة وعالمها الرّيفي أو الوثيق الصلة بالرّيف بشكل من الأشكال - تعدّ من أهمّ قصص المجموعة من حيث القضية التي تثيرها وزاوية معالجتها معاً. وهي أكثر قصص المجموعة التصاقاً بتجربة الكاتب الذّاتية، بل تكشف آلياتُها أنّها أقرب إلى التّجربة المعيشة منها إلى التّجربة المتخيّلة أو تجارب المحكي والمتوهّم. وتنتمي هذه القصّة إلى ما أسميه بخطاب الاستغراب، أي خطاب الذّات العربيّة عن الغرب وتصوّراتها له، وهو المقابل الآخر للخطاب الاستشراقي الذي يكتبه الغرب عنّا، وإن كانت له نفس وظائفه. فإذا كان الخطاب الاستشراقي ينهض على تعريف الآخر الشّرقي بالمغايرة من أجل إرهاف وعي الذّات الغربية بذاتها وباختلافاتها الجوهرية مع هذا الآخر الغريب وعنه، فإنّ الخطاب الاستغرابي يسعى هو الآخر لصياغة صورة للغرب من خلال عيون شرقية. وهي صورة تستهدف معرفة الآخر بقدر ما تسعى إلى بلورة وعي الذّات الشّرقية بهويّتها المغايرة والمناقضة لتلك التي تنطوي عليها الصورة الاستغرابيّة.

و«ليلة يهوديّة» تقدّم لنا صورة نموذجيّة لهذا الخطاب الاستغرابي في مرحلة مبكّرة من صياغته وتصوّراته ورؤاه، تمتزج فيها عناصر الرهبة من الآخر والتخوّف منه بنزعات التطلّع إلى معرفته والانبهار به. وتحرص القصّة من البداية على موضعة تجربتها في إطارها التّاريخي؛ بل تذكر لنا التّاريخ الذي دارت فيه وهو الخامس من يونيو ١٩٧٥ يوم إعادة افتتاح القناة بعد حرب ١٩٧٣، وكيف أنّ بطلها قدم إلى روما في طريق عودته إلى ليبيا، فنعرف أنّ هذا كان يدور في أيام قطع الخطوط مع ليبيا واضطرار كثير من المصريين إلى السّفر إليها عن طريق أوروبا. ويقرّر بطل القصّة وراويها التّعريج على روما لقضاء عدّة أيّام بها يستكشف مباهجها الثّقافية والتّاريخية والفنيّة وينهل من كنوزها المعرفية التي تتجلّى في آثارها التي حافظت على ما عاشته من عزّ قديم. وكما بهرته روما بتواريخها وكنائسها، بهرته نساؤها بجمالهنّ الباذخ وجرأتهنّ المتقحّمة. لكنّ الرّاوي الذي يقذف بنفسه في بحور المعرفة التّاريخية دونما تخوّف يتردّد كثيراً عندما يتعلق الأمر بالمعرفة الحسيّة والواقعية. فقد ملأته قصص المواجهات السّابقة مع الغرب وميراثها الذي تتناقله الحكايات عن تعرّض العرب لاعتداءات اليهود المتطرّفين في أوروبا بالرّيبة والحذر. واضطرته مخاوفُ الميراث القديم لإنكار هويته والتّخلي عنها؛ فربّما استطاع أن يدرأ عنه بهذا التّخلي احتمالات الخطر. لكن ما أضعف الريبَ والمخاوف أمام جرأة امرأة جميلة تبدأ هذا الرّاوي الخجول بالحديث، بل تعرض عليه جمالها الباذخ وتطلب منه مضاجعتها لقاء مبلغ زهيد. وما أشدّ أثر هذا الإغراء حين يكون صادراً لا عن امرأة إيطاليّة عاديّة، بل عن امرأة يهوديّة أحاطت بتصوّراتنا عنها الأساطير، وأثقلت تواريخُ علاقتنا بها النّفسَ بنزعات متضاربة من حبّ الاستطلاع والرّغبة في الانتقام! وسرعان ما شاركت كلّ هذه التّواريخ المتضاربة في لحظات المواجهة الّتي كان ميدانها هذه المرّة السّريرُ لا ساحةُ المعركة. ولذلك كان طبيعيّاً أن تترك المواجهةُ طعمَ الدّم وآثاره عليهما معاً، وأن يظلّ مرعوباً بعدها عندما تواجهه في الصّباح بمعرفة حقيقة مصريّته التي أخفاها وراء قناع إيراني زائف، وتطلب منه العودة إليه بل وتسأله عن إمكانيّة العيش في مصر. فلا يجد مناصاً من الهرب منها، بل ومن روما كلّها بأسرع ما يستطيع.

والواقع أنّ «ليلة يهوديّة» تطرح عدداً من الإشكاليّات من حيث موقعها في خطاب الاستغراب المصري. فهي تمزج خطابَ الانبهار وحبّ الاستطاع الذي اتّسمت به

المرحلةُ الأولى من تطوّر هذا الخطاب: مرحلة **السّاخن والبارد** لفتحي غانم **والسيدة ڤيينّا** ليوسف إدريس بخطاب الرّيبة والشّك واستحالة اللّقاء الحقيقي بين العالمين؛ وهو الخطاب الّذي ينتسب إلى مرحلة متأخّرة من مراحل تطوّر الخطاب الاستغرابي: مرحلة **موسم الهجرة إلى الشمال** للطّيِّب صالح **وبالأمس حلمت بك** لبهاء طاهر. كما أنّها تذكّرني من حيث موقفها المشحون بالتّوتّر

من الشّخصية اليهوديّة بقصّة محمّد المنسي قنديل «الوداعة والرّعب» التي تناول فيها

مواجهة دموية أكثر عنفاً مع امرأة يهوديّة في مجموعته الجميلة **بيع نفس بشريّة**. فالقصّتان تحرصان على تأكيد العداء الدّفين بين المصري واليهودي(وأفضّل شخصياً استخدام تعبير «الصهيوني») وهو موضوع لم يظهر في الأدب المصري بهذه الكثافة إلا بعد التطبيع الذي استفزّ في المصريين ـ فيما يبدو ـ الرّغبة في المقاومة واستنفر مخاوفهم القديمة وثاراتهم الكبيرة القديمة. صحيح أنّ فؤاد قنديل يحرص على تأريخ قصّته بعام ١٩٧٩ أي قبل اتّفاقية كامب دافيد المشؤومة، لكنْ إذا كان الأمر كذلك فلماذا لم تظهر القصّة في مجموعته السّابقة **العجز** الّتي صدرت عام ١٩٨٣ أي بعد التّاريخ المدوّن على القصّة بأربعة أعوام، ولماذا انتظرت كلّ هذا الوقت لتظهر في مجموعة عام ١٩٩٠؟ ومهما كان الأمر فإنّها من كتابات ما بعد التطبيع بما تحمله من مشاعر السّخط والخوف والرّغبة في الانتقام تجاه الّذين سيظلّون أعداء مصر أياً تكن إجراءات التّطبيع، بل يزداد العداء لهم بسببها.

واخيراً فقد بدأتُ هذه الدّراسةَ بالحلقات القصصيّة وأريد أن أنهيها بها، لأنّني أحسّ أنّ هذه البنية القصصيّة هي أكثر البنى مُلاءَمةً لموهبة فؤاد قنديل القصصيّة وقدرةً على استيعاب معرفته بالواقع المصري في القرية خاصّة. وإذا كان للنّقد من دور في فتح السّبل أمام العمليّة الإبداعية، فأهمّ ملامح هذا الدور هو استشراف إمكانيّاتها واكتشاف احتمالات مساراتها وتوجيهها إليها. وهذا ما أردتُ القيام به هنا، وما أرجو أن يجد من الكاتب استجابةً له في قابل أعماله.

مظاهر التجديد في «المؤامرة» (*)

البشير الوسلاتي

إذا كان الأدب الذي يتضمّن درجات تعبير متعدّدة يستقطب اهتمام النقّاد، فإنّ رواية **المؤامرة** تُعَدُّ من جنس الكتابة الإبداعية الحافزة على القراءة والتّأويل لخصوصيات فنية تميّزت بها. ويتجلّى هذا التفرّد بصفة ملحوظة، عند مقارنتها بروايتيْه السّابقتين من جهة[1]، وقياساً بتصوّر الرّواية النّظري من جهة أخرى. ذلك أنّ الكتابة الرّوائية تسعى دوماً إلى التّجديد، وتطمح إلى الإضافة والتّنوّع. هكذا كانت مسيرتها في منشئها بالغرب، وكذا شأنها لدى الرّوائيين في الأدب العربي الحديث[2].

ولنقرّر، بادئَ ذي بدء، أنّنا ألفينا فرج الحوار في رواية **المؤامرة**، مصرّاً، منذ العتبات التمهيدية، على المضيّ في نهج من الكتابة جديد، يروم بواسطته تجاوزَ طابعه القصصي السّابق المتّسم أساساً بالتّجريد وتعقّد المعنى. ولا ريب أنّ هذا المنحى التّجريدي، إذا توفّر عليه النصّ الرّوائي بكثافة، يؤدّي إلى تقلّص اهتمام القارئ وانخفاض «جمالية التقبّل»، ويجعل النّص مرتبطاً بفئة محدودة من القرّاء قادرةٍ على فك رموزه.

لقد بدَا لنا كاتب **المؤامرة** مسكوناً بهاجس التّجاوز، مدفوعاً إليه دفعاً لمسنا حضوره بدءاً من العتبات التي مهّدت لمتن الرّواية[3]،

(*) فرج الحوار، **المؤامرة**. دار المعارف للطباعة والنّشر (سوسة ـ تونس ١٩٩٢) وقد نالتْ هذه الرواية جائزة أبي القاسم الشّابّي.

(١) فرج الحوار: ـ **النّفير والقيامة** (سراس للنّشر، سلسلة إبداع، تونس، ١٩٨٥).
ـ **الموت والبحر والجرذ** (دار الجنوب للنّشر، عيون المعاصرة، تونس، ١٩٨٥)

(٢) لعلّ أحدث تحوّل شهدته الرّواية الغربيّة، ظهر مع موجة الرّواية الجديدة (Le nouveau roman). ويعد «كلود سيمون»، و«ألان روب جرييه»، و«ناتالي ساروت» من أبرز ممثليه. والملاحظ أنّ هذا التيّار قد أثّر في مسار الرّواية العربية (الياس خوري في **الوجوه البيضاء**، ومحمد برادة في **لعبة النّسيان مثلاً**)، فضلاً عن تنوّع المراحل التّي مرّ بها الأدب الرّوائي العربي منذ نشأته.

(٣) أشار عبد الفتّاح إبراهيم في التّقديم الذي وضعه لرواية **الموت والبحر والجرذ** إلى أهميّة النّصوص التّمهيدية لدى فرج الحوار بقوله: «سألته عن التّمهيد وغايته، ألا يكون حشواً أو تعليمية فوقية لا =

ولا سيّما نصّ التّصدير. وقد تمثّل في تلك القولة الضّاربة في القِدَم من حيث إطارها التّاريخي - إذ تعود إلى القرن السّادس الهجري - الزّاخرة بالمعاني الإنسانية الخالدة من حيث المفهوم الحضاري - إذ إنّ محتواها يصلح لكلّ عصر -. إنّها قولةُ العماد الأصفهاني المتوفّى سنة ٥٩٧ هـ:

> إني رأيت أنّه لا يَكْتُبُ إنسان كتاباً في يومه إلاّ قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسنَ، ولو زِيدَ كذا لكان يُستحسنُ، ولو قُدِّم هذا لكان أفضلَ، ولو تُرِك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر (ص ٧).

ولئن استمدّ فرج الحوار نصَّ التّصدير من الأدب القديم، فلا شكّ أنّه يجوز توظيف مضمونه في هذا السياق من الإبداع الفنّي المتجدّد. بل إنّنا نتبيّن من خلاله «التزاماً» بالتّجاوز والاختراع والاتّكاء على النّفس في التّأليف الرّوائي. وتبعاً لذلك، تكتسي الكتابة في هذا الجنس الأدبي قيمتها في التّحوّل الدّائم. وقد لا نجانب الحقيقة إذا اعتبرنا هذا الهاجس دليلاً على البحث عن استنباط اتّجاه في الفنّ الرّوائي يكون مخصوصاً بالأدب العربيّ دون أن يجعل من الأدب الغربي - ذاك الذي نبع منه هذا الفن - مثالاً يُحتذى في جميع الحالات ونموذجاً فريداً قد يُتّبع. ولعلّ هذه النّزعة التجديدية بديهيّةٌ الآن ما دام الأدب العربيّ الحديث قد تجاوز - بمسافة زمنية واضحة - مرحلة الرّيادة والنّقل أو «رواية النّهضة» وما تبعها من جيل ثانٍ وثالث[٤]. لذلك، فإنّ بإمكاننا أن ندرج رواية **المؤامرة** ضمن المؤلّفات العربية التي حرص أصحابها على إرساء مبدأي الإضافة والخصوصية في مسار الأدب الرّوائي.

وسنحرص على جلاء أهمّ مظاهر الجدّة داخل متن **المؤامرة**، ولا سيّما تلك المتعلّقة بتعدّد المواضيع والرّواة، وتقطّع السّرد، والانزياح بمفاهيم الوصف والأشياء والبطولة، مبتدئين بإبراز مواطن الطرافة في نصّ «التفويض» وفي بناء الرّواية وتصنيفها.

١ - نصّ التفويض:

المؤامرة «رواية في خطيئة وثلاثة أجزاء وبؤرة لصاحبها نور الدين جاباالله. وبتفويض منه كتب بعضَ أجزائها فرج الحوار» (ص ٥).

استهلّ الكاتبُ نصّه بهذا القول، وقد أبرزه بإفراده في صفحة واحدة هي الصّفحة الخامسة، وبوضعه في شكل مستطيل. ولئن احتوتْ هذه الفقرةُ على إشارة إلى أجزاء الرّواية، فإنّ ما يلفت الانتباه هو هذا «التّفويض» الذي صرّح به الكاتب. فهو منشئُ النّص ومؤلّفه، لكنّه لم يسند هذه الرّواية إلى نفسه بل لكأنّه تنصّل من ذلك حين أسندها إلى صاحبها نور الدين جاباالله مفوض الكتابة. وإذا علمنا أنّ نور الدين جاباالله ليس سوى شخصيّة قصصيّة داخل أحداث الرّواية - بل هو أبرز شخصية فيها - جاز القول إنّ نصّ التّفويض يختزل تصوّراً مّا حول مفهوم التّأليف الرّوائي، أو يلمع - بكيفية خفية - إلى وعي المؤلّف النّظري بضرورة الفصل بين الكاتب والرّاوي. ذلك أن السّرد القصصي ينقلنا من عالم واقعي معيش إلى عالم متخيَّل وهمي[٥].

ولا مناص من الإقرار بأنّ الوعي بهذا الفصل بين الكاتب والسّارد، يقترن بأبعاد فنّيّة وبقيم جماليّة تحيلنا على قضيّة الرّؤية أو النّظرة إلى العالم. واستناداً إلى هذا المعطى لم تعد رواية **المؤامرة** ملكاً لصاحبها الذي أنشأها واستغرق في صياغتها ما يناهز العامين[٦]؛ بل أضحت ملكاً للشّخصيات القصصية التي تتشابك علاقاتُها في غضون النّسيج السّردي المتخيّل مكوِّنةً واقعاً خاصّاً بها[٧]. ولئن بدا هذا الجانب غير مستحدث - لأنّ وجهات النّظر أصبحت الآن من وجوه القصّ المعهودة لدى الرّوائيّين والنقّاد - فالمستطرف في هذه الرّواية هو التّعبير عن هذه الظّاهرة الفنيّة بواسطة نصّ نظريّ سَبَقَ المتن، وَرَدَ بمثابة علامة دالّة على إدراك هذا المنحى القصصيّ إدراكاً مجرّداً وإشعار القارئ به منذ البداية.

ويجوز أن ندرج - ضمنَ مواطن الجدّة - اعتمادَ المؤلف نموذجيْن من المقدمات. فبينما وردت المقدمةُ الأولى من إنشاء الكاتب، تولّى الساردُ الاعتناءَ بوضع المقدّمة الثّانية، مورداً فيها مجموعةً مختارة من الشّخصيّات القصصية التي تعامل معها في خضمّ الأحداث مع تركيزه على أبرز الملامح التي اتّسمت بها تلك الشخصياتُ في كثير من الاختزال المشوق. ونلحظ في المقدّمتين نقلةً فُجائيّة من الواقعيّ التّاريخي إلى الفنّي المتخيّل عند المقارنة بين تاريخ المقدّمة الأولى - وقد صيغ صياغة واضحة لا لبس فيها: حمام سوسة في ٢٤/ ٤/ ١٩٩٢ - وتاريخ المقدّمة الثّانية - وقد ابتعد عن مثل

= مبرّر لها؟ فقال: التّمهيد جزء من النّص لا ينفصل، وهو رأس النّص بل هو مبتدؤه والبقيّة خبر، كما المبتدأ والخبر في الجملة الاسميّة» (**الموت والبحر والجرذ**)، (ص ٨).

٤) أنظر معال يحيى عبد الدّايم «تيّار الوعي والرّواية اللبنانية المعاصرة»، مجلة **فصول**، المجلد ٢ العدد ٢، ١٩٨٢.

(٥) تذكر Nathalie Sarraute في هذا السّياق: «هذا الواقع ليس أبداً واقع الكاتب الرّوائي؛ فهو مجرّد مظهر يوهم بالواقع. الواقع بالنّسبة للرّوائي هو المجهول واللاّمرئيّ، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنّه أوّل من يستطيع رصده. الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التّعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزماً طرائق وأشكالاً جديدة ليكشف عن نفسه». (**الرّواية والواقع**، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون ط ١، الدّار البيضاء ١٩٨٨، ص ١٢).

(٦) توجد في آخر الرّواية إشارة إلى زمن التّأليف: «الرّياض ١٩٩٠، حمام سوسة جانفي ١٩٩٢» (ص ٣٤١).

(٧) وردت في التّقديم إشارة إلى طبيعة العلاقة بين المؤلّف والشّخصيات القصصية حين قال: «... وقد ازددنا بهذه النّتيجة ثقةً، عندما اكتشفنا أنّنا كنّا أثناء مكابدتنا له (نصّ الرّواية) نحس أنّنا خاضعون للأوامر والنّواهي تضطهدنا بها مخلوقاتُ الورق فننتهي ونمتثل.. » (**المؤامرة**: ص ٥).

هذا التّدقيق: تونس، جانفي . . . ١٩٩، دون تحديد السّنة.

٢ ـ بناء الرّواية ومحاولة في التّصنيف

تعد **المؤامرة** رواية ذات حجم كبير (٣٤١ صفحة). وقد امتدّت صفحاتها بموجب تمطيط السّرد والتذكّر والانتقال من فضاء إلى آخر، وفق القول اللغويّ والتّقنيّات المبدعة الّتي اختارها المؤلّف وشكّل بها عالمه المتخيَّل.

ومن الجليّ أنّ هيكل الرّواية يثير اهتمامَ القارئ من جهة التبويب والتّجزئة والتّرقيم. فـ**المؤامرة** تحتوي على ثلاثة أجزاء تتضمّن بدورها أقساماً صُغرى يجوز إثباتها كالآتي:

الجزء	عنوانه	أقسامه	الصفحات
الجزء الأول	الفضيحة	١ ـ التعلّة ٢ ـ الوقيعة ٣ ـ التحقيق	من ص ٣٣ إلى ص ٤٣ من ص ٤٤ إلى ص ٧٣ من ص ٧٤ إلى ص ٨٦
الجزء الثاني	الدفتر	عام . . . ١٩٧ عام . . . ١٩٨	من ص ٨٨ إلى ص ١٧٠ من ص ١٧١ إلى ص ٢١٧
الجزء الثالث	كتاب الاعترافات	كتاب الغيرة كتاب الانعتاق كتاب الوغد	من ص ٢٢١ إلى ص ٢٣٩ من ص ٢٤٠ إلى ص ٢٦٩ من ص ٢٧٠ إلى ص ٣٢٧
البــــؤرة	لا شـــــيء		من ص ٣٢٨ إلى ص ٣٤١

واستناداً إلى هذا التّوزيع في الجدول، نلاحظ أنّ القصّ في الرّواية استُهلّ بما يمكن أن يُدْرَج في باب النّهايات؛ فالرّاوي انطلق من إثبات النّتائج، ثم اهتمّ بتوضيح الأسباب. ومن ثمّة نتبيّن أنّ الحدث الذي حصل ليس مجرّد حادثة[8] عابرة، بل هو من صميم البناء الفنّي المرتبط بكيفيّة تشكيل النّسيج السّردي. وقد تجسّم هذا الأمر في موت سناء عبد الباقي، إحدى الشخصيات الأساسيّة في الرّواية. ولا أدلّ على ذلك من كونها تصدَّرَت القسمَ الخاصّ بتقديم الشّخصيات حسب تصوّر السّارد، ويرجع سبب موتها إلى حادث مرور في الطريق العام أمام أحد المقاهي في شارع مّا من شوارع العاصمة.

ثمّ شُرِعَ في التّحقيق، فبرزت ـ منذ الصّفحة الأولى ـ شخصيةُ الضّابط محسن عبد الباقي ـ ولا قرابة بينه وبين سناء رغم تماثل اللّقب ـ. ووَفقاً لهذه الطّريقة في استهلال القصّ، بدا السّردُ وثيقَ الصّلة بصنف الرّواية البوليسية الّتي تتطلّب شروطاً من أهمّها حدوثُ جريمة قتل تعقبها استجواباتٌ وتحقيقاتٌ كانت في البداية جماعيةً شملت الشهودَ والحاضرين من روّاد المقهى، وسرعان ما تحوّلت إلى استجوابات فردية استغرقت مجملَ صفحات الجزء الأول من الرّواية وتخلّلت أجزاءها في مواطن مختلفة حتى منتهاها. بل من الملاحظ أنّ الجزء الموسوم بالبؤرة ـ وهو خاتمة الرّواية ـ قد بدا شبيهاً ببداية القول فيها من جهة الكتابة الاستجوابية؛ فقد ألفينا الضّابطَ في هذا الجزء الأخير يمعن في السّؤال، ويتعقّب الشّخصية المتّهمة ـ سناء المايل في هذا السّياق ـ تعقّباً مفرطاً إلى حدّ اقتحام المكان[9] والمضايقة اللّفظية والجسدية. . . متحوّلاً من مفتّش عن الجاني إلى راغب في ممارسة الجنس مخاطر متهالك[10]. وفضلاً عن هذا الطّابع الجرائمي في بداية الرّواية وفي نهايتها، فإنّه حريٌّ بنا أن نضيف إليه مقوّماً آخر قريباً منه، وهو هالة من الغموض المحيّر والتّعقيد المشوّق خفّت بموت سناء عبد الباقي في مستهلّ القصّ؛ فقد قال الضّابط: «شيء ما في هذه القضيّة التّافهة يبدو غامضاً ومبهماً ومريباً» (ص ٣٥). وما من شكّ في أنّ هذا الجانب يتلاءم مع طبيعة السّرد البوليسي؛ كما أنّ التّركيز على هذا الطّابع قد أنتج تنويعاً في وظائف شخصيّة السّارد حين ألفيناها ـ على امتداد الجزء الأوّل الموسوم بالفضيحة ـ تتقمّص دور المحقّق وتنجز ـ عبر صفحات متتالية ـ وظيفةً هي في الأصل موكولةٌ إلى ضابط التفتيش الرّسمي، محسن عبد الباقي. ولئن فُسِّر هذا ببحث السّارد عن إزاحة اتّهامات

(٨) ميّز بعضهم بين الحادثة والحدث معتبراً أن الأحداث (جمع حَدَث) أعمالٌ تربط بينها علاقةُ العلّية، بخلاف الحوادث (جمع حادثة) التي لا ينبع أحدها من الآخر. راجع عبد الرحمن فهمي، «الرّواية البوليسية»، مجلة **فصول** المجلد ٢، العدد ٢، ١٩٨٢، (ص ٤٦).

(٩) المقصود بذلك دخوله عنوة إلى منزل سناء المايل (ص ٣٢٩).

(١٠) ههنا نجد نقطة التقاء أخرى بين البداية والنّهاية. ذلك أنّ الأحداث انتهت باغتيال ضابط الشّرطة محسن عبد الباقي إثر تطاوله على سناء المايل مدفوعاً برغبة جامحة في ممارسة الجنس، فجاء حتفه على يدها. وهكذا انتهت الرّواية بحادثة قتل وكانت قد ابتدأت ـ كما أسلفنا ـ بمثلها.

فاضحة أُلصقت بسناء عبد الباقي، فإنّنا نستخلص من أجزاء السّرد هذه تواترَ نمطِ الرّواية البوليسية، والإمعانَ فيه على غير لسان. ولولا الجزءان الموسومان «بالدّفتر»، و«كتاب الاعترافات»، وما تخلّلهما من أحداث تمحورتْ حول السّياسة والجنس خاصّة، لجاز لنا تنزيل **المؤامرة** ضمن رواية الجريمة ذات التوجّه الواضح المألوف.

والملاحظ في هذا الصّدد أنّ **المؤامرة** رواية تستعصي على التّصنيف لاعتماد صاحبها ضرباً من التنويع في الخطاب السّردي يحيل حيناً على الواقعية التّاريخية، إذ بدت بعض الأحداث مؤرِّخة أحياناً فترةً مربكة دامية عرفها المجتمع التّونسي. فقد قال الرّاوي:

> .. كان هنا يوم الحادث. جاء متأخّراً، وبعد حوالي ربع ساعة انفجر الشّارع ولعلع الرّصاص، ثمّ داهموا المقهى، فاختفى عمر وراء الطوار وقُتل من الروّاد اثنان حاولا الهرب... (ص ١٨٦).

كذلك أضاف:

> كان كلّ شيء هادئاً وعاديّاً. في الثّالثة تقريباً امتلأ الشّارع بأفواج غفيرة من الخلق... رجال ونساء وأطفال وشبّان ولافتات وأصوات صاخبة. الخبز... بالدّم بالرّوح... الحريّة.. لا .. لا... (ص ١٩٩).

وقد يحيل التّنويع حيناً آخر على الرّواية الغرائبيّة. وقد تجلّى هذا الجانب فيما تعمّده الرّاوي من تعمية في مستوى المكان، ولا سيّما مكان وقوع الحادث الذي تعرّضت له سناء عبد الباقي، وفي جملة الأحداث التي تمّت في الحارة حيث تحوّلت الشّخصيات فيها إلى أشباح والمكانُ إلى أنقاض... ثم ينقلنا حيناً ثالثاً إلى جنس من الكتابة تنكفئ الرّوايةُ فيه على ذاتها بالنّقد والتّقويم ومساءلة التّجارب الرّوائيّة السّابقة؛ فقد جاء في المتن قوله: «ويدّعي خالد في فورة حماسه أنّ الرّواية المشرقية قيد ثقيل...»، أو قوله أيضاً: «لأنّ الغرائبيّة أدبيّة تنبذ كلّ طرق القصّ التقليديّة والموضوع فيها ثانوي ويكاد يكون تافهاً...» (ص ٩١).

وما من شكّ في أنّ خاصيّة التّنويع هذه الّتي اتّسم بها الخطابُ السّردي تُسهم في إحداث جمالية التقبّل حين تنتقل بالقارئ من نمط خطابيّ إلى نمط خطابيّ جديد. بل إنّ النّص ينعتق تارة من جنسه الأدبيّ النّثري ليلج عالم الشّعر[١١]. حتّى لكأنّ الرّوائي يدعم انفتاح الكتابة الرّوائية على الأجناس الأدبيّة الأخرى، ويقول بإمكان تداخل النّصوص تداخلاً صريحاً يدرَكُ بمجرّد قراءة بصريّة.

وإنّنا نستخلص ممّا سبق إثباته أنّ اختيار الكاتب نمطَ الرّواية البوليسية لا يبدو منتشراً على كامل النّص الرّوائي، بل يظلّ منسرباً في أعطاف أصناف أخرى من الكتابة القصصية، هذا بالرّغم من أنّه كان أكثر الأنماط بروزاً. فـ **المؤامرة**، فضلاً عن أنّها تزخر بعبارات من سجلّ الاستجواب البوليسي والتّحقيقات في المحاكم ـ مثل «الوقيعة» و«التحقيق» و«الدّفتر» و«الاعترافات» و«المحضر» و«الجاني» و«الجريمة» ـ تركّز على شخصيّة المحقق، وتضمّ سياقات عديدة تشكّلت وفق نمط «سؤال» و«جواب». لذلك يبدو هذا الشكلُ بمثابة الوعاء الفنّي، استند إليه الكاتبُ سعياً إلى تحقيق وظيفة تأثيرية جاذبة. ولا يخفَى أنّ هذا البناء شكلٌ توخّاه كبارُ الرّوائيين، واستطاعوا به أن يحقّقوا لرواياتهم نَجَاحاً مشهوداً[١٢]، وليس لهم من غاية منشودة سوى تحريك المتقبّل وتصعيد إثارته. وإنّنا لنجد الطّابع البوليسي حاضراً في **الموت والبحر والجرذ**، لكنّنا نزعم أنّ الإثارة في هذه الرّواية تضاءلتْ درجتُها لنزوع الكاتب إلى تقليص الحدث والاهتمام باللّغة في حدّ ذاتها... بيد أنّنا ألفيناه في **المؤامرة** ينتهج طريقة أخرى، أعطى فيها للحدث قيمةً هامّة، فكان حاضراً حضور اللّغة في جماليّتها الأدبيّة وبُعْدها الفنّي العميق. ومن ثمّة، بدت هذه الرّواية أشدّ إثارة من سابقتها، إذ أصبحت الكتابة فيها تُعنى بالمتقبّل عناية بالغة وتبحث عن توسيع دائرة التّلقّي.

ولا شكّ أنّ فصول الرّواية المثبتة في الجدول السابق قد شُكِّلَتْ بطريقة فنيّة، جمعتْ بين عنصر التّداخل والتّشابك وتعدّد الأنسجة السّرديّة، وعنصر المحافظة على خيط قصصيّ جامع يشدّ انتباه القارئ منذ الشّروع في القصّ حتّى نهايته. وقد يبدو هذا المسار السّردي دائريّاً أحياناً، من خلال الابتداء بحادث الموت، موت سناء ثمّ إنهاء القصّ بحادث الموت، موت الضّابط؛ وقد يتفرّع هذا المسار ما بين الابتداء والانتهاء إلى فضاءات مختلفة متشعّبة لكنّه، إذ يتردّد بين هذا المنهج وذاك، يمعن في نمط التّأليف الرّوائي المستحدث القائم على خاصيّة التعدّد، تعدُّد الأحداث والأزمنة والأمكنة وتقلّص مفهوم البطل الّذي كان ينحصر في الشّخص الواحد، وتغيُّر وظائف الوصف والأشياء والتقبّل. وهذا ما سنحرص على إبرازه في الجزء التالي من هذه الدراسة.

---

(١١) احتوت الرّواية على نصّين شعريين (تأبين أول، ص ١٦٧، ثمّ تأبين ثانٍ ص ٢١٤) استغرقا سبعَ صفحات. وهذا المزجُ بين النّثر والشّعر طريقةٌ معهودة لدى فرج الحوار ولاسيّما في **الموت والبحر والجرذ**. ولها أسبابها الفنية والشّخصية أيضاً باعتبار تأليفه الشعرَ باللغة الفرنسية (انظر مقدّمة **الموت**... ص ٢٥).

(١٢) «الملاحظ أنّ كثيراً من الأعمال الأدبية المجمع على رفعتها قد ظلّت لصيقة بالبناء البوليسي، بل =

= إنّ بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته في أخبار الجرائم والقضايا الجنائيّة التي يسمع بها أو يقرأ عنها. وأقرب مثل على هذا رواية **اللص والكلاب لنجيب محفوظ، فقد استقى موضوعها ممّا كانت تنشره الصحف عن أخبار سفّاح الاسكندرية. ونجيب محفوظ لا ينفرد بهذا فقد سبقه إليه كثيرون من أشهرهم ديستويفسكي في رائعته الكبرى الإخوة كارامازوف** (عبد الرحمن فهمي مرجع مذكور سابقاً، ص ٤٣)

٣ ـ تعدّد المواضيع وتداخل السّرد:

ليس من السّهل أن نحدّد الموضوع الرّئيسي الّذي تطرّقت إليه رواية **المؤامرة**. ولئن بدا موضوعُ الجنس حاضراً بصفة مكثّفة جليّة من خلال الحجم المخصّص له، ومن خلال طريقة التّوزيع ـ أي المراوحة بين قَطْع الحديث عن الجنس ثمّ الرّجوع إليه(١٣)، فإنّنا ألفينا شخصيّات الرّواية تتطارح مسائلَ السّياسة والدّين، وتحرّر المرأة، وتتجادل في قضايا أدبيّة تخصّ الشّعر الحرّ، والكتابة القصصية أساساً.

وفي خضمّ الأساليب التي توخّاها الكاتبُ للتعبير عن الأغراض تعبيراً فنيّاً، تبيّن لنا استعماله الرمزَ في كثير من مواطن القصّ، سواء ما تعلّق منها بالأفعال أو بالشّخصيّات، ولا سيّما حين اختزل في شخصيّة الأب حالةَ المجتمع بأكمله، فجعله يشكو من أمراض مجازية هي «التلوّث» تارة، و«الاضطهاد» تارة أخرى و«الحصار» تارة ثالثة و«الرّداءة» تارة رابعة. وقد قال الرّاوي عن أبيه: «وبسرعة، انحدر بصره للمغيب، فلم يعد يرى شيئاً. وتفاقم جزعه وخوفه فكان لا يكفّ أبداً عن الشّكوى، وتحامَلَ على التلوّث بإصرار عجيب...» (ص ١٢٥)؛ وفي لحظات احتضاره، خاطب الأب زوجته قائلاً: «متى ينتهي الحصار يا امرأة؟ لقد سئمت هذا الحصار» (ص ١٦٦).

ولئن أحالتنا مسألةُ تعدّد المواضيع على قضيّة الأغراض والمضامين، وتأكّد لدينا أنّ الرّواية اتّجهت في هذا المسار وجهةَ الإدانة الواضحة لمرحلتي السبعينات وأواسط الثّمانينات من تاريخ المجتمع التّونسي، فإنّ هذا التّعدّد ظَهَرَ لصيقَ الاقتران بحوافز شكلية برّرت حضوره وانتشاره على امتداد الرّواية كلها. ذلك أنّ الفضاء القصصي الذي اختاره المؤلّف أكّدَ هذا التّعدد؛ فقد بدت العلاقة تلازميّةً بين تعدّد الشّخصيات والرّواة والأمكنة والأزمنة من جهة، وتعدّد المواضيع من جهة أخرى. فكلما انتقل السّرد من فضاء قصصي إلى آخر، أَذِنَ بإمكان التّحوّل في مستوى المضامين.

أ ـ السّرد المكرّر:

لم تركّز رواية **المؤامرة** على حدث واحد، أو على عدد محدود من الأحداث المنتظمة في خطّ متسلسل متصاعد، بل اعتمدت التّشتّت والتّنويع في الخبر خاصيّةً من خاصياتها الجمالية... ومن ثمّة، شكّل تعدُّدُ الحدث صعوبةً لدى المتقبّل الذي يحتاج إلى أن يبذل جهداً في لمّ ما تناثر من جهة، وفي إعادة ترتيبه من جهة ثانية. ولا شكّ أنّ هذا النّهج أصبح الآن من أظهر ملامح الرّواية الجديدة القائمة على دمج القارئ في عمليّة التّواصل حتى لا ينحصر دوره في مجرّد التقبّل والتّأثّر، بل يُشترط أن يكون متدخّلاً، فاعلاً، يعاني جهدَ القراءة والتّمحيص.

وفضلاً عن ذلك، نلاحظ أنّ بناء السّرد في **المؤامرة** قد نحا نحو التّكرار والإعادة وتمطيط الخطاب(١٤). ومن الجائز أن نستدلّ على ذلك بعدّة أمثلة من ذلك الحادث الّذي تسبّب في موت سناء عبد الباقي، وقد تصدّر هذا الحادث استهلال الحكي، ثمّ تعدّدت روايته في مواطن لاحقة... فكان الحدث واحداً، غير أنّ النّص أو الخطاب المتعلّق به تكرّر وتمطط، وهذا ما جعلنا نشكّ أحياناً في صحّة ما يُروى نظراً إلى اختلاف وجهات النّظر، وتضارب آراء الشّخصيات. وحرصاً على التّدقيق والإيضاح، نورد هذه الفقرة المندرجة في إطار السّرد المكرّر والمتعلّقة بحادث الموت:

> كان يوماً من أحلك أيام جوان. بلغت الحرارةُ درجةً لا تطاق فاحترق كلُّ من دعته الظّروف إلى الخروج. ادّعى أكثر من واحد أنّها مرّت أمام مقهى الأمل مرّات عديدة ولكنّها لم تتوقّف ولم تدخل ولم تجلس في الشّرفة. وأضاف عبد الرحمن السايح، عامل ميكانيكي، أنّها كانت بادية الإرهاق، كانت تمشي متأنّية دون اكتراث بالحرارة وبحركة المرور. فجأة اخترقت الطّريق باتّجاه الرّصيف المقابل فامتلأ الفضاءُ بصرير المكابح وزعيق العجلات وهي تنهش الأسفلت. وأكّد عم مسعود المهذّبي، بوّاب شركة التّأمين الواقعة قبالة المقهى، أنّها كانت تبدو مرهقة فعلاً إلى حدّ جعله يعتقد أنّها مريضة أو عمياء...(١٥) (ص ٧١).

وهكذا يتجلّى لنا الخبرُ واحداً والخطابُ متعدّداً. وهذا ما يحدو بنا إلى القول إنّ قيمة الخطاب تفوق قيمة الخبر أهمّيةً: فالغاية ليست في الخبر ذاته، بل في كيفيّة روايته. غير أنّ هذا السّرد المكرّر، إنّما يصاغ في حقيقة الأمر، مقترناً بإضافة بعض الجزئيّات والدّقائق: كأن يعتني الساردُ بإبراز المحيط العام، مؤكّداً انتشار الحرارة الحارقة؛ أو أن يقدّم شخصيّات جديدةً حافّةً بالحدث، ولذلك يحتاج إلى استعمال البدل لتوضيح المبدل منه كما في قوله: «وأضاف عبد الرحمن السّايح، عامل ميكانيكي» ثمّ «أكّد عم مسعود المهذبي، بوّاب شركة

---

(١٣) والملاحظ أيضاً أنّ الكاتب وظّف الجنس توظيفاً رمزياً لتصوير الصّراع القائم بين السّائس والمسوس؛ ولعلّ الفقرة التي تتحدّث عن الجنس القائم بين «عجل عادي» و«زيزة» أن تختزل هذا التّوظيف أحسن اختزال (ص ١٠٤).

(١٤) اصطلح على تسمية هذا النّوع من السّرد بالنّص (كذا) المكرّر (Récit Répétitif)؛ وهو أن «يروى أكثر من مرة ما حدث مرّة واحدة... ويمكن أن يروى الحدث الواحد مرات عديدةً بتغيير الأسلوب وغالباً باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتّى باستبدال الرّاوي الأوّل للحدث بغيره من شخصيّات الحكاية»؛ راجع سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظريّة القصة** ـ الدار التونسية للنّشر، ١٩٨٥ (ص ٨٧).

(١٥) تعتبر هذه الفقرة الواردة في الصّفحة الحادية والسّبعين تكراراً لما جاء في الصّفحة الثّالثة والثّلاثين، مع تغيير الأسلوب والشّخص المتكفّل بالقص هو من عملنا).

التّأمين. . . ». فليس السّرد المكرّر إذن إعادة ما سبق ذكره إعادة حرفيّة، بل هو توقّفٌ في مستوى تنامي الأحداث لأنّه لا يضفي عليها دفعاً جديداً، وإضافةً في مستوى تصوير بعض الحوافّ المحيطة بالحدث المذكور.

ب ـ تنويع الفضاءات:

واتّسم السّرد ـ إلى جانب الاعتماد على تقنية «النّصّ المكرّر» ـ بتنويع جمالي. فقد تمّ الانتقالُ بالقارئ من ظروف قصصيّة كان قد انغمس فيها انغماساً إلى ظروف أخرى مغايرة؛ كأن يقع التحوّل المفاجئ من العاصمة إلى القرية، أو من المقهى إلى الحارة أو غير ذلك من الفضاءات الأخرى. ونتج عن كلّ انتقال دمجُ عناصر قصصية جديدة، وهذا ما جعل السّرد جامعاً فضاءاتٍ من التّخيّل متعددةً، متداخلة. لقد تعمّد السّارد أن يقطع السّرد في لحظة مّا أرادها هو، باعتباره المتحكّم الوحيد في عمليّة القصّ، ريثما يحيل على عالم وهميّ أو فضاء قصصيّ موازٍ، ثمّ اختار في مرحلة لاحقة استئناف ما كان قد قطعه أو توقّف عنده. ولا شكّ أنّ هذا البَتْرَ يُحدث في القارئ حالة انتظار تحفزه على تقصّي خفايا متاهات السّرد وتفريعاته، حتّى يتسنّى له في نهاية التعقُّب جمعُ ما تشتّت من جزئيّات. وتبعاً لهذا الاختيار، تداخلتْ أنماط الخطاب، مبرزةً المنحى التّجديديَّ المتّبَعَ في رواية **المؤامرة**. فقد ألفينا الرّاوي يتدخّل أحياناً فيقطع الحوار بين شخصيتين أو أكثر حتّى يبدي وجهة نظره الخاصّة، أو ينجز تعليقاً مّا أو إضافة محدّدة، ثم يعيد الحوار الذي انتزعه دون تمهيد أو سابق إشارة. . . وإذا بالسّرد خليط من التّقنيّات. ذلك أنّ الجمل القصصيّة الكبرى لا تتعاقب تعاقب استتباع، أو تعاقب انضمام، وإنّما أقيمتْ على مبدإ علاقات مشتّتة لا يتمّ تجميعها إلاّ عبر قراءة ثانية تكون بمثابة إعادة التّركيب، ولا سيّما أنّ مجمل القصّ في **المؤامرة** مبنيّ على التّداعي.

ج ـ منطق التأجيل:

أمّا الطّريقة الفنيّة الثّالثة المعتمدة في بناء السّرد، فهي ما يمكن أن نسمّيه «منطق التّأجيل». ويتمثّل في أنّ السّارد يكتفي في البداية، بأن يقدّمَ إلى القارئ حدثاً يختزله في ومضة سريعة، ثمّ يرجئ العودة إليه بكثير من التّفصيل والتّدقيق والتّأنّي، في سياق لاحق. ولعلّ أبرز تجلّ لهذه الطّريقة وجدناه مع شخصيّة سناء المايل. ففي ص ٢١٤ أشار الرّاوي إلى إعدام هذه الشّخصية لإقدامها على قتل ضابط الشّرطة إشارة مجملة سريعة لم تتجاوز خمسة أسطر، ثمّ عاد بعد أكثر من مائة صفحة فقدّم لنا تفاصيل الحدث في فصل خاصّ موسوم بـ «البؤرة»، وقد مثّل خاتمة الرّواية، واستغرق ثلاث عشرة صفحة، اعتنى فيها الرّاوي بكثير من الجزئيّات.

ويتجلّى الأسلوب الفنّي ذاته في أواسط المتن عند قوله المختزل: «كان يوماً رهيباً يوم عرفتُ سناء المايل في دورة المياه على مرأى من النّفايات والقذر وأضغاث أحلام متشنّجة على وجوه الأبواب التي تواري الطّبيعة إذا وجبت الخلوة. . . » (ص ١٢٠)؛ ثمّ في تناوله هذا الحدث بكثير من التّفاصيل، بدءاً بقوله: «افتضّت سناء المايل بكارتي في دورة المياه بمقهى الأمل. . . »[١٦].

إنّ هذه الأبنية جميعها تؤكّد أنّ السّرد في **المؤامرة** هو سرد التّقطّع، والتّداخل[١٧]، وعدم الانتظام؛ ولا شكّ أنّ ذلك يعدّ من أبرز مقوّمات الرّواية الجديدة الّتي تعتني بكيفيّة ما يُروى أكثر من اعتنائها بالحدث في حدّ ذاته.

وإذا كان من البديهيّ القول إنّ رواية **المؤامرة** قد جمعت بين أنماط السّرد الثّلاثة ـ ونعني بها سرد الأفعال، والأقوال، والأحوال ـ، فإنّ التوقّف عند هذا النوع الأخير يبدو أمراً مشروعاً، من جهة كون الوصف مقترناً بالأشياء، قد وُظّفا كلاهما توظيفاً ظريفاً مستحدثا يدعم منحى التّجاوز والإضافة في الإبداع الرّوائي.

٤ ـ الوصف والأشياء:

جاء في دراسة محمّد برادة الموسومة بـ «الرواية أفقاً للشّكل والخطاب المتعدّدين» أنّ «العلاقة وطيدة بين الوصف والسّرد، بالرّغم من الملاحظات الكثيرة الّتي سُجِّلَتْ عن التّعارض القائم بينهما، والمتمثّل في توقّف السّرد عند البدء في الوصف»[١٨]. ولئن تضارب هذا الرأي مع مُعْظَم الدّراسات الّتي ذهب أصحابها إلى اعتبار الوصف وقفاً للأحداث، فإنّه تجدر الملاحظة في سياق هذه المقارنة أنّ الوصف، كما تراءى لنا في رواية **المؤامرة**، يدعم الرّأي الأوّل، ويثبت النّزعة التّجديدية في التّعامل في هذا النّمط السّردي. وقد تجلّى ذلك بواسطة طرق متعدّدة، من أبرزها ندرة مواطن الوصف، قياساً بالأفعال والأقوال، وهو ما أضفى على السّرد في الرّواية طغيان المقاطع ذات الصّبغة الفعليّة (factitive) من جهة، وكثرة المشاهد بتكثيف الحوار من جهة ثانية. ثمّ إنّنا ألفينا

(١٦) تمتدّ تفاصيل الحدث على كامل الفصل الموسوم بـ «كتاب الانعتاق» من ص ٢٤١ إلى ص ٢٦٩. وتبعاً لذلك، نلحظ كيف أنّ الفقرة الواحدة التي تختصر الحدث تتّسع وتتضخّم لتمتدّ على صفحات عديدة ـ انظر كذلك الصّفحة ١٣٦، حيث أشار الرّاوي إلى التّجربة الجنسيّة الّتي ستجمعه بروضة مفتاح. . .

(١٧) «إلى جوار نظام التّتابع، استأثر نظام آخر، يمكن الاصطلاح عليه بـ «نظام التداخل» بمكانة مهمّة في صوغ متن كثير من الرّوايات العربية، وبخاصة منذ السّتينات. . . ». (عبد الله ابراهيم، **المتخيّل السّرديّ**، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٠٩). ولئن تمّ خرق نظام التّتابع في الرّواية العربية منذ الستينات، فإن فرج الحوار أمعن في كسر هذا النّظام التّقليدي الخطي، مؤكّداً أن مرحلة التّجريب التي مرّت بها الرّواية العربية في هذا المضمار قد نجحت فنياً من جرّاء تكثيفها التّداخل في بنية الزّمان القصصي. وليس هذا الإمعان في خرق نظام التّتابع أمراً هامشياً بل ينخرط في صلب جمالية التقبّل حين يظلّ القارئ متنقلاً من فضاء إلى آخر، وحين تصبح قراءة الأثر قراءة منتجة. وفي هذا الصّدد يقول سعيد يقطين: «على صعيد الزّمن، يبيّن تودوروف أنّ زمن العالم المتخيّل = (زمن القصّة)، مرتب كرونولوجيّاً، وأنّ زمن جمل النّص لا يخضع لهذا التّرتيب. لذلك، فإنّ القراءة تعيد ترتيب الأشياء». راجع **انفتاح النّص الرّوائي**، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩، ص ٤٤.

(١٨) محمد برادة «الرّواية أفقا للشّكل والخطاب المتعدّدين» مجلة **فصول**، المجلد ١١، العدد ٤، شتاء ١٩٩٣، ص ٢٠.

الجمل الوصفيّة، في كثير من الأحيان، لا ترد منفصلة مفردة في فقرات خاصّة، بل تتخلّل نوعَي السّرد الآخريْن، ويصبح توظيفُ الوصف عنصراً من مجموع العَناصر المستخدمة لإبراز دلالة مَا؛ كأن يوظّف لتهجين الشخصيّة: «ضحك الرّجل المشوّه رغماً عنه تقريباً، فانفتحت شفتاه عن أسنان مثرّمَة مضطربة التّركيب تعلوها قشرة سميكة من النيكوتين والرّواسب» (ص ٦٠). وقد يوظّف الوصف أيضاً توظيفاً سياسياً يبرز عالمَ الرّهبة والقمع والاضطهاد؛ ويتجلّى ذلك في وصف الشرطيّيْن في بطحاء محمد علي؛ فعن الشّرطي الثّاني يقول الرّاوي: «وكان يدخّن باستغراق وانتباه، وهراوته بيده اليسرى يداعب بها فخذه الأيسر في اهتزازات آلية كأنّها نبض آلة ضخمة، كان قصيراً ممتلئاً بقوّة حيوانيّة تشي بها لفتاتُه الخاطفة المذعورة ومسحة التحدّي التّي لا تغادر وجهه كأنّها جزء منه» (ص ١١٣).

إلاّ أنّ توفيق الكاتب في توظيف الوصف لم يتواتر طوال نصّ الرّواية بأكمله. بل إنّ درجة جماليّته قد انخفضت خاصّة حين ألفينا السّارد قد أطنب في وصف الرّسوم على الأبوابِ، داخل مقهى الأمل، إطناباً جعل السّرد مملاً بسبب الإطالة والتمطيط من جهة، والسّقوط في الأسلوب المباشر من جهة أخرى...[19] ولئن عُدّ هَذا الأمر من الثّغرات الفنيّة التّي تشدّ **المؤامرة** إلى السّردية التقليديّة ـ ومعلوم أنّ التجديد ينبع من التّقليد ولا ينفصل عنه انفصالاً تاماً مفاجئاً ـ، فإنّه بالإمكان الاستعاضة عن هذا الخلل الفنّي بالطّرق التّي بها استحضر السّاردُ الأشياء. لقد اشتملت الرّواية على هذا المعطى القصصي شأنها شأن أغلب النّصوص الرّوائية[20]، بيد أنّ القارئ يستسيغ عدم رصف الأشياء فيها وصفاً اعتباطياً. ففي كثير من الأحيان، أوردها السّارد محمَّلةً بدور وظائفيّ خدم دلالة خاصّة أحالت على مرجع اجتماعي وسياسيّ وفكريّ عامّة. فالكتب التي ذُكرت في متن الرّواية مثل **الثّابت والمتحوّل** [لأدونيس] **ومائة عام من العزلة** [لغارسيا ماركيز] **وديوان الشعر المصادر**... ترجمت عن وضع حضاريّ مخصوص بقضية الإبداع والاتباع، والإضافة والتّقليد، ومسألة حريّة التّعبير، وما إلى ذلك من القضايا الفكرية...

وما من شكّ في أنّ أبرز «شيء» توفّرت عليه **المؤامرة** من بين الأشياء الموصوفة، هو إطار ذو لون ذهبيّ يحمل صورة عُلّقت تارة على جدار مكتب الضّابط، وتارة أخرى في «صَدر الطّوار» [كذا ويعني صدر المشرب] داخل المقهى. لقد بدت هذه الصورة بارزة من خلال تكرار ذكرها وهيمنة حضورها في الأثر، مقارنة بالموصوفات الأخرى، ثمّ من خلال العناية الملحوظة التي أولاها إيّاها السّارد، وصفاً، وتشخيصاً وتأويلاً. ويدرك القارئ دون كثير عناء، حين يستند إلى ما في النّصّ من إشارات خفية غير ملغزة، أنّ هذا الإطار الذّهبيّ المعلّق المتميّز بالتجلّي والانتشار في أرجاء المكان، إنّما يختزل توجّهاً سياسياً تضعه الشّخصيات القصصية موضع إدانة تبلغ حدّ السّخرية اللاذعة... فلقد بدا جلياً مطرداً أنّه كلّما ألمّ بالشّخصية انقباضُ الحال، واشتدّ بها التّعنيفُ اللّفظيّ والجسديّ ـ أثناء التّحقيق خاصّة ـ، لجأت إلى صاحب الصّورة مؤنّبة، محتجّة ضدّ أساليب العسف والقمع فيه. تساءل الرّاوي:

> **صورة من هذه؟ ابتسامة شاسعة، البشاشة تطفو على كامل الوجه وتقفز من حلبة العينين العسليتين. يده مرفوعة في تحيّة عريضة، شيء ما في اليد المرفوعة يذكّر بالقسوة رغم طوفان الودّ في القسمات القمحيّة. تسمّر نظري على الصّورة هرباً من الهلاك المحيط. الإطار الذّهبيّ الصّقيل كنز من الإبداع، كم يساوي إطار من هذا الطّراز يا ترى[21]؟** (ص ١٩٥).

لذلك يجوز لنا أن نتساءل عن مدى تشيّء الصّورة، هل هي شيء جامد أم شخص متحرّك لا يقلّ قيمة عن الشّخصيّات القصصية الأخرى؟ لقد بدا هذا الشّيء الموصوف عنصراً وظيفياً دافعاً عملية القصّ نحو غاية محدّدة، وبدت صلته بالآخرين واضحة من خلال استنطاقه[22] ومحاورته ونقله من حالة الجمود والثّبات إلى حالة الحركة والفعل. ولا شكّ أنّ ذلك ما كان ليتمّ إلاّ بواسطة الإضفاء... إضفاء حالة نفسيّة خاصّة شعرت بها الشّخصيّة القصصية على ما أحاط بها في العالم الخارجيّ. ولئن كانت الأشياء مرتبطة بالأشخاص بكيفيّة أو بأخرى، فإنّها اتّسمت على امتداد مجمل الفقرات بالإحالة على عالم الخوف والرّهبة والفزع؛ حتّى إنّنا ألفينا السّارد يُجمّع عالم الأشياء في قوله:

«كلّ هذا الديكور مخيف وقاس» (ص ١٧٧)[23].

لقد ارتأينا أن نجمع الوصف والأشياء في

---

(١٩) أنظر الصّفحات ٢٦٢ ـ ٢٦٦.

(٢٠) «لا يكاد يخلو نصّ روائي خلوّاً تامّاً من الأشياء، وإنّما يكون حظّ هذا أو ذاك منها بحسب التّقاليد الأدبيّة السّائدة والدّوافع الفرديّة والجماعيّة الكامنة في صلب شخصيّة الكاتب والموجّهة = لاختياراته الواعية واللاواعية»؛ راجع صلاح الدّين بوجاه «الرّواية والأشياء»، **الحياة الثّقافية**، العدد ٣٥، ١٩٨٥، ص ٧٢.

(٢١) انظر أيضاً الصّفحات (٥٧ ـ ٥٨ ـ ١٧٧).

(٢٢) هذا الاستنطاق الّذي تحوّلت فيه الصّورة شخصاً حيّاً ضاحكاً تارّة، عابساً تارّة أخرى، هو مشروع تجاوز سياسي تطرحه رواية **المؤامرة** من وجهة نظر فنيّة.

(٢٣) يمكن أن نراجع أيضاً الوصف الّذي سلّطه الرّاوي على مكتب الضّابط باعتباره وُظّف لإبراز القتامة والاسوداد اللّذين يوحيان بأنّنا إزاء عالم مقلق غير عادي: «... في صدر القاعة انتصب مكتب قديم عريض ليس فوقه غير نفّاضة سجائر من البلاستيك محترقة الأطراف وجهاز تليفون رصاصي اللّون تعلوهُ قشرة سميكة من الأوساخ. ووراء المكتب كرسي خشبي تقشّر لونه الأصفر وعلا الصّدأ قوائمه الحديديّة وأمامه كرسي آخر بدون مسند» (ص ١٧٥).

عنصر واحد، نظراً إلى تقاربهما من حيث الوظائف القصصية. وقد تراءى لنا جانب التّجديد فيهما كامناً أساساً في التّركيز على دورهماالوظائفي الفاعل في مسار السّرد وفي الانزياح بهما عن مجرّد إيقاف الأحداث. . . وتبعاً لذلك، تميّزا باحتوائهما على قسط وافر من جماليّة الكتابة الرّوائيّة، قسط يبدو حضوره متقلّصاً في النّصوص القصصية التقليدية[٢٤].

٥ ـ تعدّد الرّواة وتنويع الضّمائر

لئن كان «نور الدين جاباالله» الرّاوي الأساسي في **المؤامرة**، ـ وقد فوّض له الكاتب امتلاك بناء النّصّ والتحكّم في تفريعاته ومساره السّرديّ ـ، فإنّه لم يكن الوحيد المستأثر بعملية القص. وإنّنا عندما نستند إلى الدّراسة القياسية الإحصائية، نتبيّن أنّ هذه الرّواية اتّسمت بتعدّد الرّواة. فالجزء الأوّل الموسوم بالفضيحة والفصل الأخير الموسوم بالبؤرة كلاهما استعملت فيه صيغة الغائب المفرد (ضمير هو)؛ أمّا الجزءان الثّاني والثّالث، أيّ «الدّفتر» و«كتاب الاعترافات»، فإنّ الإسناد فيهما قد تمّ بواسطة ضمير المتكلّم المفرد (الأنا السّارد)[٢٥]. ومن ثمّة بدا الرّاوي متنوّعاً موزّعاً بين الاندماج في الحكاية ومعايشتها من الدّاخل بالمشاركة فيها والإخبار عنها في الآن نفسه، وبين روايتها من الخارج حين اكتفى بأنّ قصّ علينا الأحداث مسنداً إيّاها إلى الشّخصيات الأخرى التي عاشتها.

ومن وجهة نظر شكلية، كانت مهمّة الرّاوي في الصيغة الأولى (صيغة الأنا المتكلّم) كثيرة التّعقيد، وقد تمثّلت فيما اصطلح على تسميته في النّقد القصصيّ الحديث: الراوي الشخص – Personnage-Narrateur) بحيث لا يكون الرّاوي غريباً عن الحكاية وإنّما يكون طرفاً فيها يروي قصّة خاصّة به، أو يقصّ ما يعرفه عن نفسه أساساً. ومن البديهيّ أنّ هذه الطّريقة تزيد في إيهام القارئ «بواقعية» ما يُروى له لأن السّارد ينقل مجموعة أحداث لصيقة الصّلة به.

ولئن بدا لنا الرّاوي في الصّيغة الثّانية التي اعتمد فيها ضمير الغائب المفرد شخصاً ثانوياً جسّمَ طريقةً تقليديةً متّبعة باطّراد في السّرد الرّوائي، فإنّ المستطرف في **المؤامرة** هو أنّ هذا الرّاوي اتّسم بالإبهام والغموض من جهة، (إذ إنّ القارئ لا يستطيع أن يقف على هويّته بدقّة)، وأمكنه، من جهة ثانية، أن يُحدِث تنويعاً في الضّمائر نقل به السّرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم، فضلاً عن التّنويع الّذي توفر حين تحوّلت الشّخصيات الأخرى بدورها إلى رواة. ثمّ أليس من الجائز أن نذهب في النّهاية إلى القول بأنّ الرّاوي الغائب والرّاوي المتكلّم إنّما يحيلان في حقيقة الأمر على شخص المؤلّف ذاته ويترجمان عن مواقفه وآماله الفكرية والوجدانية أي عن نشاطه الخياليّ مجسّماً بصورة فنيّة؟ ثمّ ألا يمكن أن يصحّ ما قاله «ميشال بوتور» حول هذه العلاقة من «أن أبسط الصيغ الأساسيّة لرواية هي صيغة الغائب. وفي كلّ مرّة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى يكون ذلك، نوعاً ما، على سبيل «المجاز»، فعلينا ألاّ نتقيّد بها حرفيّاً، بل أن نردّها إلى صورتها الأساسيّة المضمرة»[٢٦]؟ عندئذ يتحوّل تعدّد الضّمائر إلى مجرّد تنويع شكلي وله أبعاده الجمالية، ويضحي هذا الاستبدال مجرّد تنويع في المواقع؟[٢٧].

لقد نتج عن تنويع الضّمائر هذا أنّ القصّة في **المؤامرة** أضحت قصّة الرّاوي مع كل شخصيّة: هي بالأساس قصّته مع سناء عبد الباقي ومع سناء المايل وروضة مفتاح وغيرهنّ، وهي قصّته أيضاً مع الضّابط محسن عبد الباقي وغيره من الشّخصيات. . . وفي خضمّ هذا التّعدّد وجدنا الرّاوي ينجز وظائف أشدّ دقّة من الوظائف المعهودة مثل وظيفتي «التّنسيق» و«التّعليق». ذلك أنّ حضوره قد تخلّل فضاء النصّ بصفة لافتة بالاعتماد على التدخُّل الفجائي في ثنايا أنماط الخطاب، كما أنّه نهض بعبء ثقيل حين تتبّع الشّخصيّات مثبتاً دقائق من قبيل التّصوير السّينمائيّ والتّعليق المسرحيّ مرتكزاً على الجمل الاعتراضيّة واضعاً إيّاها أحياناً بين قوسين لتوضيح بعض المواقف أو الملامح (انظر مثلاً ص ٣٣، وص ٥٠. . .).

وإضافة إلى هذه الأساليب، بدا لنا الرّاوي متّصلاً بأغلب الشّخصيات، متنقّلاً بينها ناقلاً عنها تجربته معها وتجاربها في الحياة عامّة، مصوّراً نظرتها إلى الوجود إجمالاً وإلى الحضارة والسّياسة والأدب. . . فكانت الرّواية رواية تضارب الآراء و«تعدّد الأصوات». وبسبب من هذا التنوّع خصوصاً، نفهم أنّ الشّخصيات فيها إنّما هي نماذج مصغّرة اختزلت المجتمع من خلال تنوّع فئاتها إذ وجدنا الشّاعر والحلاقة والطّالب والنّادل والصحفيّ والمفتّش وغيرهم ممّن كان يرتاد مقهى الأمل. كما وجدنا نماذج أخرى انتشرت في فضاءات متعدّدة لاتّصاف الرّواية بتنوّع الأمكنة والأزمنة. إنّ هذه الكثرة مكّنت الرؤية أو وجهة النّظر من التّعدّد إلى درجة الاختلاف والتّضارب، ومردّ ذلك يرجع أيضاً إلى كون **المؤامرة** من صنف الرّوايات الضّخمة.

---

(٢٤) الملاحظ أنّ الاعتناء المكثّف بالأشياء في هذه الرّواية قد جعل صلة الأثر الفنّي بالمرجع الواقعي صلة متينة، وأبعده عن الإغراق في التّجريد. . . بخلاف ما اتّسمت به رواية **الموت والبحر والجرذ** إذ إنّ الأشياء فيها «تكاد أن تختفي للتّجريد الذّهني المهيمن على خطّة السّرد وأساليب إيصاله. انظر مصطفى الكيلاني: «التّجريب في نماذج من الأدب التّونسي»، **الحياة الثّقافيّة** ٦٤ ـ ٦٥، ١٩٩٢، ص ٧٢.

(٢٥) نتبيّن من خلال الإحصاء أنّ صيغة الغائب استغرقت خمساً وستّين صفحة من الرّواية، في حين طغت صيغة المتكلّم فامتدّت على مائتين وثمانٍ وثلاثين صفحة.

(٢٦) ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة** (ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/ باريس ط ٢، ١٩٨٢، ص ٦٣).

(٢٧) المقصود بجماليّة التّقبّل هنا هو تأثير المنظور الدّاخلي والمنظور الخارجي في توجيه خيال القارئ حسب الموقع الّذي يتّخذه الرّواي.

أصبح الآن بطلاً جنسياً لا يستمدّ مشروع إقناع القارئ من الشّعار السّياسي أو الحلم الثّقافي أو الصّراع الاجتماعيّ وإنّما من العنف الجنسيّ والفتوحات الجنسيّة التي قام بها، ولا يحاول أن يستمرّ من خلال التبشير بقيم أفضل أو واقع أقلّ سوءاً، وإنّما من خلال نزع إشارات المحظور من وعي القارئ ولاوعيه. ولئن كانت هذه الكتابة تأخذ على عاتقها الدخول مجدّداً إلى مناطق مغلقة في اللّغة وإلى إحياء مصطلحات يأكل الحوارُ أنصافَها أحياناً، فإنّها تضمن انتشارها انطلاقاً من المصطلح والصورة أساساً؛ فهذان يجعلان ذهن المتلقّي متوهّجاً متوتّراً منتظراً في كلّ مرّة - أو كلّ صفحة - أن يكون المصطلح أكثر حدّة والصّورة أكثر «عرياً»(٣٢). واستناداً إلى هذا، لعلّنا لا نجانب الصّواب إذا اعتبرنا أنّ فرج الحوار يجسّم - بتكثيفه السّجل الجنسيّ وبتوظيفه إياه توظيفاً موفّقاً - ما كان قد تنبّأ بحدوثه غالي شكري منذ نهاية السبعينيات ساعةَ اعتقد أنّ التطوّر الاجتماعي سوف يؤثر في حياتنا تأثيراً مباشراً، فيتطوّر تفكيرنا الفنّي بحيث يلحق بالمشكلات الوافدة مع المجتمع الجديد(٣٣).

إنّ استعمال الجنس في متن **المؤامرة** ما كان استعمالاً مجانياً مقصده مجرّد الإثارة، وإنّما نتج عن تصوّر حضاري وتوظيف سياسيّ واجتماعي لمسنا الإحالة الخفيّة عليهما من خلال ممارسة الجنس داخل المقهى، ذلك «المحل العموميّ»، ومن خلال مشاهد الاغتصاب المتكرّرة ولا سيّما في «كتاب الوغد» وفي «البؤرة».

***

لقد حاولنا في هذه الدّراسة استقصاء بعض مظاهر التّجديد الّتي توفّرت عليها رواية **المؤامرة**. وما كان هذا المبحث يحتاج إلى إنعام نظر وتمحيص لو لم يتضمّن هذا الأثرُ الرّوائيُّ علامات تجاوز وإضافة وتوق نحو الانعتاق من الرّتابة والاجترار. فـ **المؤامرة** تعد نموذجاً مصغّراً للنّصّ الرّوائيّ الحديث الّذي لا يستقرّ أبداً على حال ثابتة، وإنّما يظلّ متحرّكاً متّسماً بالتّنوّع وبتجديد الأشكال والبُنى، منفتحاً على أنواع فنيّة وأجناس أدبيّة عديدة، مصوّراً تحوّلات حضاريّة هامّة.

وفضلاً عن ذلك، تُعتبر رواية **المؤامرة** نموذجاً عن التّعالق والتّمازج بين الاتّباع والإبداع. فمن القديم ينبثق الجديد فينضاف هذا إلى ذاك دون إلغائه وإزاحته، بل كلاهما يطمح إلى إغناء رصيد الرّواية و«توسيع دائرة أصنافها»... ولعلّ فرج الحوار قد استطاع بروايته هذه أن يدفع المسار الرّوائي خطوات لا يُستهان بها، وأن يسهم باجتهادات تتعلّق بأشكال التّعبير لا يمكن التّغافل عنها.

وفي الجملة، فإنّ صاحب **المؤامرة** اعتنى بمعالجة عدّة قضايا تعرب عن معاناة المثقّف في العصر الحديث (نذكر أنّ الرّاوي الأساسيّ كان طالباً في قسم الفلسفة وقد أحاطت به شخصيّات مثقّفة مثل الصّحفيّ والمعلّم الشّاعر والفنان والطّالبة). ولا شكّ أنّ هذه المعاناة تجمّعت خيوطها في مؤامرة شملت جميعَ الميادين وتعلّق إنجازها بشخصيّات متعدّدة. وللتّعبير عن هذه المضامين تعبيراً فنيّاً، اختار فرج الحوار أن يأخذ من الرّواية التّقليديّة نمطاً معهوداً من الكتابة أضاف إليه قسطاً وافراً من مستحدث الفنّ الرّوائي، فبرزتْ هذه الإضافةُ في مستوى التعدّد والتّشابك وإحياء المصطلح الجنسي الّذي عهدنا حضوره في الخطاب النّثري القديم. وفي غضون ذلك وجدنا المؤلّف قد اختار أيضاً الصّورة الصّادمة الّتي تخلخل هدوء القارئ وبهذا كُلّه تكاملت الأشكال الجديدة مع المضامين المستحدثة تماشياً مع «إيقاع العصر وانتظارات الجمهور المتلقّي».

كليّة الآداب بالقيروان
(تونس)



---

(٣٢) لعلّ من يطّلع على نصّ الرّواية يدرك أنّ عري الصّورة قد بلغ درجته القصوى في الفصل الموسوم بـ «كتاب الوغد»، حيث عرض السّاردُ وصفَ مشهدٍ تحوّلت فيه العمليّةُ الجنسيّة بين رجل وزوجته إلى عمليّة اغتصاب.. (ص ٢٧٠ وما بعدها).

(٣٣) غالي شكري، أزمة الجنس في القصّة العربيّة. (منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٨، ص ٣٢٠).

ـ تتمة نداء إلى المثقفين العرب ـ

يقظة الفكر وحيويته الآن تتجلّيان مترافقتين مع ديمومة الانتفاضة وخوض المعارك اليوميّة في مُدن ومخيمات فلسطين، تحديداً داخل الوطن، ولا نقلّل من الرّفض الفلسطيني في المنافي والشّتات خاصّة وأنّ شعبنا تأكّد من أنّه لا عودة له، وأنّ الضّياع والتّوطين وفقدان الهويّة الوطنيّة والقوميّة هو ما ينتظره.

المبدع الّذي يقول بأنّ الاتفاق صار حقيقة واقعة، وأنّه للحفاظ على م. ت. ف لابُدّ من السّير مع سياستها، هو بالقطع منافق يستحقّ إحدى الصّفات القبيحة الّتي جاءت في مقالة الدّكتور أنيس صايغ «الأيدي الملطّخة».

الكاتب، الشّاعر، الرّوائي، القاصّ، النّاقد، الّذي يُبرّر لنفسه مواصلة المشوار مع الخارجين على إرادة الشّعب والقضية ويعدنا بأنّه سيعود إلى الوطن يستأنف النّضال هناك، نطالبه أن يتوقّف ليجيب على أسئلة لابُدّ أن تَرِدَ في خاطره:

هل كنت تبحث عن خلاصك الشّخصي؟ إذا كان سيتاح لك أن تعود فهل سيعود ثلاثة ملايين فلسطيني وأكثر يعيشون في المنافي وقد قدّموا عشرات آلاف الشّهداء والجرحى، وهم الّذين فجّروا الثّورة واكتووا بنيران أعدائها؟! أين دور المثّقف وشرفه حين يلهث وراء سياسي يُريد العودة برضى العدو الصّهيوني، ومن تحت علمه وبشروطه؟! ما هي الثّقافة الفلسطينيّة والعربيّة الّتي ستبدعونها وقد تمّ الاعتراف بدولة إسرائيل ـ وبدون رسم حدودها ـ وقيادتك تُغيّر مناهج الدّراسة وخارطة وتاريخ فلسطين مسبقاً حتّى لا تزعل (إسرائيل)؟! ألن يكون لك دور في محاربة الإرهاب الفلسطيني عند عودتك إلى نعيم الحكم الذّاتي؟ بماذا ستصف الفدائي الفلسطيني الّذي سيعبر الحدود ـ رغم كلّ الحواجز والموانع ـ ليعود ويقاتل لتحرير وطن آبائه وأجداده وأبنائه؟! بأيّة أوصاف ستصف المقاتلين العرب الّذين سيقاتلون لتحرير فلسطين؟ هل ستصفهم بالمزاودة مثلاً، والوصاية العربيّة، والفلسطينيّة أكثر من الفلسطينيين؟!

إنّ خروج قلّة من الكتّاب والصحفيّين على مسيرة الثقافة العربيّة الفلسطينيّة وتزويرهم لبعض الأفكار والمشاعر، لا يفاجئنا ولا يخيفنا، فضلاً عن أنّه لن يهزّ قناعات شعبنا أو ينحطّ بوعيه...

إنّ خروج قلّة من الكتّاب والصّحفيين على مسيرة الثّقافة العربيّة الفلسطينيّة، وتزويرهم لبعض الأفكار والمشاعر، لا يفاجئنا ولا يخيفنا، فضلاً عن أنّه لن يهزّ قناعات شعبنا أو ينحَطّ بوعيه.

نحن أمام امتحان كبير ولابُدّ أن ننجح في كلّ موادّه وبنوده، ولنا أئمة سبقونا: عبد الرّحيم محمود، أبو سلمى، غسان كنفاني، ناجي العالي، حنّا مقبل وغيرهم وغيرهم.

الآن تختلف بنا السُّبل، فمنّا من يستشرف المستقبل ولا ييأس أو يقنط من قوّة إرادة هذه الأمّة، ومنّا من يلوذ بالفرار متغطياً بلحظة الضّعف وأفكارها وشعاراتها. إنّ فلسطين قضيّة حقّ وعدل. مصير أُمّة ومستقبلها، والمبدعون دورهم أن يصونوها من الدّنس والتّزوير والضّياع. وإنّ تحرير فلسطين هدف متجدّد، وعروبة فلسطين حقيقة أكيدة وليست شعراً. دور المثقّفين ليس تفضلاً ولا ترفاً، الإيمان بالثّورة والحريّة والتّحرير ليس مزاودة.

فلنواصل نحن المثّقفين والمبدعين والمفكّرين العرب، في كلّ قطر من أقطار وطننا العربي الكبير، ملاحقة اتفاق أوسلو واشنطن والفكر السّياسي الّذي أفضي إليه، والمصالح والدّوافع والارتباطات، لأنّ هذه المعركة أخطر من كلّ ما تقدّم وأكثر ضراوة وتزويراً وقبحاً!

فلسطين يجب أن تبقى كلمة السرّ المقدّسة الّتي تجمعنا، الفكرة الّتي تُلهمنا، الحقيقة الّتي تبصّرنا بالطّريق الصّحيح إلى الوحدة والتحرّر. هذا هو دورنا للتصدّي لقاموس نظام الهيمنة الأمريكيّة الصّهيوني الإقليمي.

إنّنا لن نغيّر ونبدّل إيماننا بوطننا لمجرّد أنّ نفراً منّا أصابه التّعب، أو لأنّ قوّة عاتية تملك أسباب التفوّق المادي والعسكري علينا، فالوطن باق، والحرية قيمة إنسانيّة خالدة، وما هو طارئ لابُدّ أن يزول ويندحر ويبوء بالخسران، ومعه من يروّجون لجبروته!

